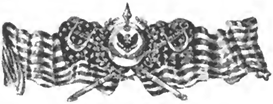


# Adriaen und Isack van Ostade

Adolf Rosenberg, Adriaen van Ostade, Isack van Ostade







# Liebhaber-Ausgaben

# Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XLIV

# Adriaen und Isack van Ostade

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1900

# Adriaen und Isack
# van Ostade

Von

**Adolf Rosenberg**

Mit 107 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Radierungen.

**Bielefeld und Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1900

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

**eine numerierte Ausgabe**

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck der numerierten Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

**Die Verlagshandlung.**

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

# Adriaen und Isack van Ostade.

Fast hundert Jahre lang, bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hinein, ist Haarlem der Mittelpunkt, das Herz der holländischen Kunstbewegung gewesen. In den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts hat die Entwickelung der holländischen Malerei sogar in der Haarlemer Schule ihren Höhepunkt und zugleich jenen eigenartigen Charakter kraftvoller Männlichkeit und Derbheit erreicht, der das Ergebnis einer gleich kraftvollen politischen Entwickelung war. In Haarlem, das 1573 monatelang dem überlegenen Heere der spanischen Bedrücker den heldenmütigsten Widerstand entgegengesetzt hatte und das dann die grausame Hand des Siegers so bitter fühlen mußte, hatte sich der Unabhängigkeitssinn und der Freiheitsdrang der Bürger desto zäher erhalten, und als dann vier Jahre später die Stunde der Befreiung von den Spaniern schlug, wurde Haarlem ein Bollwerk holländischer Freiheit, der Herd, von dem die Flamme der nationalen Erhebung gegen die Fremdlinge immer neue Nahrung erhielt. Im Schutze eines seiner Kraft voll bewußten Bürgertums entwickelte sich auch die eigentlich holländische Kunst, die Malerei, zu einer gleichen Kraft auf der breiten und festen Grundlage eines Volkstums, in dem es keinerlei Standesunterschiede gab und sich die Künstler einer besonderen Achtung erfreuten.

In Haarlem genossen sie sogar einer Art Ausnahmestellung. Schon seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gab es dort eine Malergilde, deren Mitglieder bald so zahlreich wurden, daß sie sich gewisse Privilegien errangen, deren Vorteile wieder von auswärts andere Maler heranzogen. Mit dem Abschluß des Waffenstillstandes mit Spanien, 1609, begann die Zeit ihrer höchsten Blüte, und bald konnte man von Haarlem sagen, es wäre eine große Bildergalerie. Wer in der Geschichte der holländischen Malerei jener Zeit zu Bedeutung und Ansehen gelangt ist, ist entweder ein Haarlemer Kind, oder er hat in der Haarlemer Schule seine Ausbildung erhalten, und selbst bis zu den südniederländischen Provinzen, zu den durch die Religionskriege entfremdeten Stammesgenossen spannen sich Fäden von Haarlem hinüber. So wurden von Haarlem aus neue Keime in die weitere Entwickelung der Antwerpenen Schule getragen.

Der hohe, alles überragende Aufschwung, den die Malerei in Haarlem seit dem zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts nahm, knüpft sich an die geniale Kraftnatur eines einzigen Mannes. Frans Hals war die Centralsonne, um die sich viele Jahre hindurch alle großen und kleinen Künstler in Haarlem wie Planeten bewegten und von der belebt und erwärmt zahlreiche, von auswärts gekommene ihre dort errungenen Kräfte nach anderen Städten verpflanzten. Einzelne Gattungen der Malerei hat Frans Hals begründet oder zur höchster Entfaltung gebracht. Durch ihn erhielt das Einzel- und Gruppenbildnis, das Schützen- und Regentenstück, das Sittenbild aus der guten adligen und bürgerlichen Gesellschaft wie aus der niedrigsten Kneipe neues Leben und urwüchsige Kraft. Durch ihn kam Frohsinn und Heiterkeit in die holländische Malerei, und damit nicht zufrieden, lehrte er seine Kunstgenossen und Schüler auch,

wie ein Künstler, der selbst ein lustiger Kumpan ist, auch Menschen malen kann, die aus vollem Halse lachen, daß ihnen die Thränen die Wangen hinablaufen.

Frans Hals hat nicht alle Gebiete der Malerei beherrscht und die, die er beherrschte, nicht mit gleichem Eifer gepflegt. Hier und da ist er nur Bahnbrecher gewesen, hat er in Einfällen toller Laune anderen, die mit einem geringeren Pfunde wucherten als er, der Sorglose, vom Genius Begnadete, nur einen Wink gegeben, und diese Winke haben sich viele zu Nutzen gemacht. Keiner von ihnen hat sich aber so schnell von dem gefährlichen Übergewicht seines Meisters befreit und sich auf ein von jenem nur wenig beachtetes Sondergebiet gerettet wie Adriaen van Ostade, den man mit Recht als den größten Bauernmaler der holländischen Schule feiert, obwohl sich seine künstlerische Thätigkeit in der Schilderung des Bauernlebens allein nicht erschöpft hat.

Adriaen van Ostade ist ein Holländer von reinem Blut. Obwohl dies ausreichend durch jedes seiner Bilder bezeugt wird, hat man ihn hundertfünfzig Jahre lang für einen Deutschen gehalten, allerdings für einen Niederdeutschen aus Lübeck, der mit seinem Bruder Isack durch einen unbekannten Zufall nach Haarlem verschlagen worden war und dort den größten Teil seines Lebens zubrachte. Der Maler und Kunstschriftsteller Arnold Houbraken, dessen 1718 erschienene „Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen“ für uns lange Zeit die Hauptquelle für die Lebensnachrichten der holländischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts war, hat diesen Irrtum verschuldet. Schon dreißig Jahre nach dem Tode Adriaens wußte man so



Abb. 1. Eine Bauernunterhaltung. In der Gräflich Schönbornschen Galerie zu Wien.
(Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien.)



Abb. 2. Bauerntanz. In der Fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)



Abb. 3. Bauern in einer Schenke. In der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Darmstadt.

wenig über seine Lebensumstände, daß Houbraken — angesichts der zahlreichen Bilder, Zeichnungen und Radierungen des Meisters, die überall zu sehen und zu kaufen waren — offen seine Verlegenheit bekannte, nichts mehr über ihn zu wissen, als was er vorbringen konnte. „Adriaen und Isack van Ostade waren, wenn ich's richtig erfahren habe, aus Lübeck gebürtig, haben aber den größten Teil ihres Lebens in Haarlem zugebracht. Adriaen wurde im Jahre 1610 geboren und ist 1685 gestorben. Adriaen Brouwer und er waren zu gleicher Zeit Lehrlinge von Frans Hals und Isack ein Lehrling seines Bruders; dieser starb jedoch, bevor er die Höhe des Kunstberges erklommen hatte, wo sein Bruder die Lorbeeren für seinen Eifer und seine Mühe pflückte. Dieser machte im Jahre 1662 alle seine Kunstwerke und den Hausrat, den er hatte, zu Geld und kam damit von Haarlem nach Amsterdam, um von da aus Furcht vor den Gewaltthaten der Franzosen nach Lübeck zu flüchten." Dort habe er einen Kunstfreund, Namens Konstantin Sennepart getroffen, und dieser habe ihn überredet, unter dem Hinweis auf den Reichtum und das blühende Leben Amsterdams, bei ihm zu bleiben. Dort soll er dann um 1662 jene Reihe „kunstreich kolorierter Zeichnungen" für 1300 Gulden gemacht haben, die später, nach Houbrakens Mitteilungen, ein Herr Jonas Witzen kaufte.

Aus dieser letzten Angabe scheint hervorzugehen, daß Houbraken seine Wissenschaft über die Brüder Ostade vornehmlich aus den Kreisen der Amsterdamer Kunsthändler geschöpft hat. Wie diese darauf gekommen sind, die Brüder mit Lübeck in Verbindung zu bringen, wird vermutlich für immer ein Rätsel bleiben. Für uns genügt es jedoch, daß es einem holländischen Forscher, A. van der Willigen, gelungen ist, durch scharfsinnige Kombinationen aus den Taufregistern

von Haarlem den Beweis zu erbringen, daß Adriaen und Isack van Ostade beide in Haarlem geboren und getauft worden sind.

Aus van der Willigens Forschungen haben sich folgende Thatsachen ergeben. Der Vater der beiden Künstler hieß Jan Hendricx d. h. Sohn des Hendrik (Heinrich), wie nach damaliger Sitte der unterscheidende Zuname gebildet wurde, und dazu kam noch als weiteres Unterscheidungsmerkmal die Herkunft hinzu. Jan Hendricx war aus der Stadt Eyndhoven in Nordbrabant gekommen, angeblich, um sich Verfolgungen zu entziehen, denen er als Protestant ausgesetzt war, und darum nannte er sich Jan Hendricx van Eyndhoven, als er 1605 in Haarlem das Bürgerrecht erwarb und sich bald darauf, am 16. Januar 1605, mit Janneke Hendriksen aus Woensel, einem Dorfe bei Eyndhoven, verheiratete. In der Nähe von Eyndhoven liegt auch das Dorf Ostade, und aus diesem Umstande hat man geschlossen, daß dieses Dorf der eigentliche Stammsitz der Familie war und daß der Vater der beiden Künstler nur eine Zeitlang in Eyndhoven gewohnt hatte, bevor er sich in Haarlem niederließ. In engem Zusammenhang mit der Familie muß das Dorf jedenfalls gestanden haben, da Adriaen sich, nachdem er seine Lehrzeit beendet hatte, unter dem Namen „Adriaen Jansz (d. i. Sohn des Jan) van Ostade“ in die Register der Haarlemer Lukasgilde eintragen ließ.

Da der größte Teil der Bewohner von Eyndhoven die Weberei betrieb, die, beiläufig gesagt, auch heute noch in dem gewerbfleißigen Städtchen blüht, ist es wahrscheinlich, daß auch der Vater der beiden Maler ein Weber gewesen ist. Auch in Haarlem blühte dieses Handwerk, und einer der Söhne von Jan Hendricx ergriff, wie wir aus einer Urkunde erfahren, das Weberhandwerk, nachdem er zuvor Bäcker gewesen, mit diesem Gewerbe aber kein Glück gehabt hatte. Jan Hendricx scheint mit seiner Familie in einem gewissen Wohlstande gelebt zu haben. Als seine Frau im Mai 1640 starb, wurde ihr auf dem Sankt Annen-Kirchhofe ein Grab für die in damaliger Zeit ansehnliche Summe von zwei



Abb. 4. Tanzende Bauern. In der Sammlung Kay (früher Habich) zu Kassel.



Abb. 5. Ausgelassene Bauern in der Schenke. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Gulden bereitet, und als Jan Hendricx im August des folgenden Jahres das Zeitliche segnete, wurde ihm für die gleiche Summe eine Grabstätte in der Hauptkirche von Haarlem, in der ehrwürdigen Kathedrale von Sankt Bavon, geöffnet.

Adriaen, der Sohn des Jan Hendricx van Eyndhoven und der Janneke Hendriksen, ist, als das dritte Kind seiner Eltern, am Lebensjahres in die Lehre kamen. So mag auch Adriaen im Jahre 1623 in die Werkstatt des Frans Hals getreten sein, der damals in der Vollkraft seines Schaffens und auf der Höhe seines Ruhmes stand, der durch sein ungebundenes Leben in einer Malerstadt keineswegs beeinträchtigt wurde.

Man hatte eine Zeitlang von den niederländischen, insbesondere von den nord-



Abb. 6. Lustige Bauerngesellschaft. In der alten Pinakothek zu München.

10. Dezember 1610 getauft und vermutlich auch an demselben Tage geboren worden. Denn nach damaliger Sitte wurden die neugeborenen Kinder sofort getauft, weil man des Glaubens war, daß Kinder, die ungetauft starben, der himmlischen Gnade nicht teilhaftig wurden, mit anderen Worten: in die Hölle kämen. Da die Malerei zu jener Zeit ebenso gut ein Gewerbe war, wie jedes Handwerk, war es üblich, daß die Knaben, die Lust dazu hatten oder die vielleicht gar dazu von den Eltern bestimmt wurden, nach Ablauf ihres zwölften

holländischen Genremalern erzählt und geglaubt, daß ihre Werke zugleich auch ihre Lebensweise und ihren Charakter widerspiegelten, daß sie selbst bei allen Zechgelagen, bei all den wüsten Trink- und Raufscenen, die sie mit grauenerregender Wahrheit, aber auch mit ergötzlichem Humor geschildert haben, Haupthelden und Anstifter gewesen wären. Als dann die Geschichtsforschung unserer Zeit sich nach den Urkunden umsah, die die Erzählungen der alten Geschichtsschreiber etwa beglaubigen könnten, hat sich gezeigt, daß niedrige Klatschsucht



Abb. 7. Bauerngesellschaft in der Schenke. In der alten Pinakothek zu München.

und die allgemeine menschliche Freude an lustigen Späßen auf Kosten anderer manches erfunden, vieles übertrieben und vergröbert haben. Das Bild aber, welches uns die alten Chronisten von Frans Hals hinterlassen, ist durch die urkundlichen Forschungen in allen wesentlichen Zügen bestätigt worden. Er war ein unverbesserlicher Zecher und Schlemmer, ein schlechter Haushalter, Ehemann und Vater, und oft genug mußte er sich gefallen lassen, wegen allerlei Ungebührlichkeiten, vornehmlich aber wegen Schulden vor die Behörden citiert zu werden, die übrigens immer glimpflich mit ihm verfuhren. Trotz seines wüsten Lebenswandels hatte er sich durch seine Kunst offenbar ein so großes Ansehen erworben, daß die Obrigkeit ihm seine tollen und thörichten Streiche nachsah und daß ehrsame Bürger kein Bedenken trugen, ihre Söhne bei ihm in die Lehre zu geben.

Während des Jahrzehnts, in das die Lehrzeit Adriaens van Ostade fällt, hat Frans Hals neben den Bildnissen, mit denen er seinen Lebensunterhalt erwarb, mit besonderer Vorliebe komische Genrescenen und Einzelfiguren aus dem Volke gemalt, lustige Personen, denen er in den Kneipen Haarlems begegnete und die er zumeist wohl zu seinem Vergnügen konterfeite, weil er so gern lachen sah. Genrebilder in dem Sinne aber, wie sie später sein großer Schüler malte, waren es nicht. Wenn er zwei oder drei Figuren zusammenbrachte, vereinigte er sie nicht zu einer lebhaften Handlung, sondern nur zu einem gemütlichen Beisammensein, wobei gescherzt, musiziert, gesungen und bisweilen auch geschäkert wurde. Auch in diesen Bildern verleugnet er den Bildnismaler insofern nicht, als sein Interesse ein vorwiegend physiognomisches ist. Alle diese Figuren von Trinkern, Musikern, Sängern, Spaßmachern, lockeren Dirnen und ihren Verehrern sind unzweifelhaft Bildnisstudien, denen der Maler, weil er seiner künstlerischen Freiheit und Laune folgen konnte, eine genremäßige Haltung gegeben hat.

Es ist wahrscheinlich, daß diese Art von Bildern auf Adriaens künstlerische Richtung im allgemeinen bestimmend eingewirkt hat. Es ist aber kein Zeugnis vorhanden, daß er auch solche Bilder selbst gemalt hat. Im Gegensatz zu Frans Hals, dem lebenslustigen, ungestümen Gesellen, der mit seinem flotten Pinsel das Leben zu meistern suchte, so groß, wie es sich ihm darbot, scheint Adriaen von Ostade, wenn man aus seiner ganzen Kunstweise einen Schluß auf seinen Charakter ziehen darf, eine in sich gekehrte, beschauliche Natur gewesen zu sein. Während Frans Hals sozusagen mit vollem Halse aus sich herauslachte, war Adriaen ein Stiller, der in sich hineinlachte oder auch nur heimlich kicherte. Jene genrehaften Bildnisstudien von Frans Hals führen die dargestellten Persönlichkeiten in fast ganzer oder doch mindestens halber Lebensgröße vor. Solche Arbeiten in kurzer Frist und in großer Zahl zu machen, war dem robusten Pinsel des Meisters, obwohl er die größte Zeit seines Lebens in den Wirtshäusern verbrachte, ein Leichtes. Seine Schüler, zu denen auch sein fast zwanzig Jahre jüngerer Bruder Dirk gehörte, mußten mit ihrem Talent schon haushälterischer umgehen, oder sie thaten es vielleicht in dem Bewußtsein, daß sie mit dem Alten doch nicht wetteifern konnten. Dirk Hals ist wohl der erste, der in der Schule des Bruders mit Sittenbildern und kleinen Figuren hervortrat, der die breit angelegte Art des Bruders zu jener intimen Auffassung und Darstellung umwandelte, die das vorige Jahrhundert „Kabinettstück“ genannt hat. Aber auch Dirk Hals kann nur einen geringen Einfluß auf den jungen Adriaen van Ostade geübt haben. Seine Anschauungswelt war eine ganz andere. Er wählte seine Motive vorwiegend aus dem Leben der Offiziere und Soldaten, aus ihrem Verkehr mit jungen Kavalieren und galanten Damen, wobei es aber fast immer sehr manierlich zugeht, und diesem scheinbaren Vornehm- und Sprödethun entsprach auch seine meist kühle, auf einen feinen grauen Gesamtton gestimmte Malweise.

Wenn Adriaen van Ostade von ihm etwas gelernt hat, so lassen sich Spuren davon erst auf der Höhe seiner Entwickelung, in seinen seltenen Genrebildern aus der bürgerlichen Gesellschaft, eigentlich wohl Porträtstücken, erkennen. Adriaens Jugend stand unter einem anderen Leitstern. Houbraken erzählt, daß er und Adriaen Brouwer zu früher Zeit Lehrlinge von Frans Hals gewesen seien, und diese Nachricht ist durch die urkundlichen Forschungen unserer Tage bestätigt worden. Woher Adriaen Brouwer nach Haarlem gekommen war, ist noch nicht mit voller Sicherheit erwiesen worden. Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß er flandrischer Herkunft war, daß er um 1606 geboren worden ist, und zwar, wie es die neueste Forschung wahrscheinlich gemacht hat, in Oudenaerde. Über seine erste Lehrzeit wissen wir nichts. Erst vor kurzem haben die Forschungen der holländischen Gelehrten einige Urkunden zu Tage gefördert, nach denen Adriaen Brouwer 1626 in Amsterdam und in den folgenden Jahren 1627



Abb. 8. Bauern beim Brettspiel. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 9. Zechende Bauern. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Knaben beobachtet haben, der am Fenster einer ärmlichen Wohnung, das letzte Tageslicht benutzend, Blumen und Vögel als Stickmuster für seine Mutter zeichnete. Sein Scharfblick habe das Talent des Knaben erkannt, und auf die Frage, ob er Maler werden wolle, was der Knabe natürlich mit Freuden bejahte, habe er ihn in sein Haus genommen. Dort habe sich die Begabung des jungen Adriaen Brouwer so schnell entwickelt, daß er bald Bilder zustande brachte, die sein Meister zu guten Preisen verkaufte, indem er angab, daß sie von einem Künstler herrührten, der ungenannt bleiben wollte. Um aber den jungen Adriaen ganz für sich auszubeuten, sperrte er ihn schließlich in eine Bodenkammer ein, wo er den ganzen Tag bei schlechter Beköstigung und Behandlung arbeiten mußte. Da die Mitschüler Brouwers wegen

und 1628 in Haarlem anwesend war. Nach diesen Nachrichten erscheint uns die abenteuerliche Schilderung, die Houbraken von der Jugendzeit Brouwers gegeben und die bisher von der Kritik in das Bereich müßiger Erfindungen und böswilligen Klatsches verwiesen worden war, doch in einem etwas anderen Lichte.

Da Adriaen van Ostade mit dieser Schilderung in Verbindung steht, müssen wir sie in kurzen Zügen wiedergeben. Danach soll Frans Hals eines Abends bei einem Gang durch die Straßen von Haarlem einen

seines Verschwindens Verdacht schöpften, krochen sie eines Tages, als gerade der Meister abwesend war, auf das Dach und sahen durch ein Bodenfenster, wie der junge Brouwer in seinem Gefängnis die schönsten Sachen malte. Einer der Mitschüler kam nun seinerseits auf den Gedanken, das seltene Talent für sich auszubeuten, und bot ihm ein und zwei Stüber für das Stück seiner Bilder. Adriaen Brouwer malte mit verdoppeltem Fleiß, und als er etwas Geld zusammengebracht hatte, machte er sich davon. Aber der unerfahrene

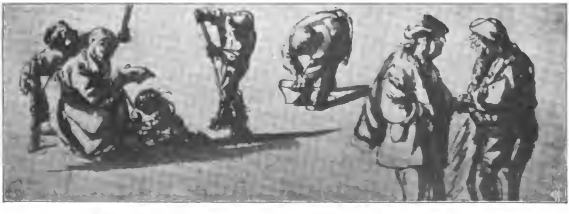


Abb. 10. Bauernstudien. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Jüngling kam nicht weit. Ein Bekannter von Hals fand den halb Verhungerten und Verkommenen auf der Straße und brachte ihn wieder zu Hals zurück, wo er nunmehr etwas besser behandelt wurde. Lange hielt er es aber nicht mehr aus. Jetzt soll es sein Mitschüler Adriaen van Ostade gewesen sein, der ihm durch den Hinweis auf sein Können und auf den Ruf, den seine Bilder bereits bei den Kunsthändlern erlangt hätten, den Mut einflößte, sich abermals von Frans Hals zu trennen und sich auf eigene Füße zu stellen. Diesmal blieb er aber nicht in Haarlem, sondern er ging nach Amsterdam, wo er auch reiche Beschäftigung und guten Verdienst fand, den er aber nach dem bösen Beispiel, das ihm sein Lehrmeister gegeben, in den Kneipen mit schlechter Gesellschaft vertrank.



Abb. 11. Bauernschlägerei. Nach einer Zeichnung im Königl. Kupferstichkabinett in Dresden.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Houbraken beruft sich wegen seiner Mitteilungen über Brouwer auf ein im Besitz der Familie Six in Amsterdam befindliches Manuskript, das ihm der Maler Nikolaus Six, ein Mitglied dieser Familie, zur Benutzung überlassen hatte. Ganz in das Bereich der Fabel sind demnach diese Angaben nicht zu verweisen. Es muß sich in Amsterdam die Überlieferung erhalten haben daß Brouwer ein Schüler von Frans Hals gewesen sei und daß er sich auch einige Zeit in Amsterdam aufgehalten habe. Nachdem nun die neuen urkundlichen Funde den Aufenthalt Brouwers in Haarlem und Amsterdam in den Jahren 1626 und 1627 bestätigt haben, ist auch die weitere Mitteilung Houbrakens, daß er in Haarlem ein Schüler des Frans Hals gewesen, nicht mehr in Zweifel zu ziehen. Und noch ein anderer Umstand spricht dafür, daß er zum Kreise des Frans Hals gehört hat: der starke Einfluß, den er auf Adriaen van Ostade geübt. Nicht Frans Hals, sondern Brouwer ist der eigentliche Lehrmeister Adriaens van Ostade gewesen, der fast das ganze erste Jahrzehnt von Adriaens selbständiger Thätigkeit beherrscht hat.

Wenn Adriaen Brouwer erst 1626, also zwanzig Jahre alt, zu Frans Hals gekommen ist, muß er, das frühreife Genie, bereits eine gewisse Selbständigkeit, eine persönliche Art der Auffassung mitgebracht haben, und das würde zu der Erzählung Houbrakens passen, daß Frans Hals die Bilder seines Schülers gut verkaufen



Abb. 12. Wirtshausszene. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

konnte, weil sie etwas Absonderliches boten. Und in der That zeigen die frühesten uns bekannten Arbeiten Brouwers keine Verwandtschaft mit Frans Hals, die vielmehr erst in den Werken seiner letzten Jahre stärker hervortritt. Woermann hat in seiner „Geschichte der Malerei“ auf die auffallende Thatsache hingewiesen, daß Brouwers früherer Stil einen anderen Charakter als der von Frans Hals trägt, und daraus läßt sich eben schließen, daß Brouwer bereits bis zu einem gewissen Grade fertig war, als er zu Frans Hals kam. Er hatte vielleicht, wie Bode, der beste Kenner Brouwers und seiner Werke, annimmt, bei einem der älteren holländischen Genremaler gelernt und nach ihren Werken besonders sein Kompositionstalent und die Fähigkeit lebendiger, dramatischer Darstellung ausgebildet, die er dann, in der Lehre von Frans Hals und im Umgang mit ihm, noch durch den derben Humor des Meisters verstärkte, wobei er es bisweilen auch an possenhaften Übertreibungen nicht fehlen ließ und gelegentlich auch in jugendlichem Übermut die aus dem Leben gegriffenen Gestalten zu Karikaturen verzerrte. Auch seine Welt war die Kneipe, die niedrigen, elenden Dorfwirtshäuser oder die Spelunken der Vorstadt, in denen sich die Bauern gütlich thaten, wenn sie zur Stadt kamen, wo sie rauchten, sangen und Karten spielten oder, wenn sie des Guten zu viel gethan, nach dem Messer griffen und das Vergnügen mit einer allgemeinen Rauferei beschlossen. Indem Brouwer von vornherein, schon durch sein ganzes Temperament, in Gegensatz zu den sogenannten Gesellschaftsmalern trat, brachte er ein neues Element, das bäuerliche, in die Schule des Frans Hals hinein, und in Adriaen van Ostade fand er den berufenen Nachfolger, der die von ihm gesetzten Keime zu voller Entwickelung, die Bauernmalerei zur höchsten künstlerischen Ausbildung brachte.

Es ist das Verdienst Wilhelm Bodes,

in seinem für die wissenschaftliche Erforschung der Geschichte der holländischen Malerei grundlegenden Werke über Frans Hals und seine Schule den engen Zusammenhang zwischen Brouwer und Adriaen van Ostade schon zu einer Zeit dargethan zu haben, als Brouwers Aufenthalt in Haarlem während der Lehrzeit Adriaens van Ostade noch nicht urkundlich bezeugt war. Aus dem Dunkel der öffentlichen Galerien und privater Sammlungen hat er eine Reihe von Gemälden und Zeichnungen hervorgeholt, die dort bisher unter anderen Namen, meist unter dem Brouwers gegangen waren, die er aber, zum Teil aus den Bezeichnungen, als Jugendwerke Adriaens van Ostade nachweisen konnte. Diese Werke, von denen Bode allmählich etwa fünfzig ausfindig gemacht hat, umfassen die Zeit von etwa 1630 bis 1639, also einen Zeitraum von rund zehn Jahren, in dem der Künstler unter dem Einfluß Brouwers stand, der in den ersten Jahren naturgemäß stärker hervortrat, um dann allmählich zu schwinden, je mehr sich seine persönliche Eigenart entwickelte.

Daß Brouwer, obwohl er in der Schule von Frans Hals als erster Bauernmaler auftrat, nicht etwa auch der Erfinder des bäuerlichen Sittenbildes in den Niederlanden gewesen ist, haben wir schon angedeutet. Als Stammvater dieser Gattung der Malerei ist von jeher der alte Pieter Brueghel angesehen worden, und ein mehr oder weniger enger Zusammenhang mit ihm ist wohl bei allen seinen nächsten Nachfolgern zu erkennen. Sobald sich aber die nordniederländischen Provinzen infolge der religiösen und politischen Streitigkeiten von den südlichen zu trennen begannen und damit auch die nordholländische Malerei den Weg zu einer selbständigen Entwickelung nahm, war es zuerst die Bauernmalerei, die einen eigentümlichen, nationalen Ton anschlug, in der Charakteristik, in der äußeren Erscheinung und Haltung der Figuren und in der Wahl der Motive sowohl wie in der malerischen Ausdrucksform. An die Stelle der lustigen, kecken Buntheit, die durch grelle, unvermittelte Lokalfarben zu wirken liebte und die wir fortan als specifisch vlämisch kennzeichnen, trat ein über das ganze Bild ausgebreiteter Ton, der die einzelnen Farben beherrschte, zusammenhielt, die Gegensätze zwischen ihnen ausglich und verschmolz und dem Ganzen eine mehr ernste als heitere Stimmung gab, wenngleich die Darstellung das Leben immer noch von der lustigsten Seite zeigte. Von diesen älteren holländischen Genremalern,



Abb. 13. Tanzende Bauern im Wirtshaus. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

die auf Adriaen van Ostade und vermutlich auch noch früher auf Brouwer von Einfluß gewesen sein sollen, nennt Bode David standenen Werke der beiden letztgenannten eine so auffallende Verwandtschaft mit den ersten, aus dem Anfang der dreißiger Jahre



Abb. 14. Der Leiermann vor dem Bauernhause. In der Königl. Gemäldegalerie zu Berlin.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Vinckeboons, Adriaen van de Venne, Pieter de Bloot und Cornelis Saftleven. Insbesondere sollen die in den letzten zwanziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts entstammenden Werken Adriaens van Ostade zeigen, daß eine Einwirkung jener auf den Schüler von Frans Hals unverkennbar sei. Daß Vinckeboons und van de Venne sowohl

für Adriaen van Ostade als wahrscheinlich auch für Brouwer selbst als Vorbilder gedient haben, wird durch den Altersunterschied Einfluß Brouwers ebenso gut erfahren wie Adriaen van Ostade, und daraus erklärt sich ihre Verwandtschaft mit diesem. Wir kommen



Abb. 15. Die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten. Im Herzogl. Museum zu Braunschweig.

wahrscheinlich gemacht. Mit Cornelis Saftleven und Pieter de Bloot, die beide Altersgenossen Brouwers waren, verhält es sich aber umgekehrt. Sie haben vielmehr den also immer wieder auf Brouwer als auf denjenigen zurück, unter dessen Einfluß der erste Abschnitt des künstlerischen Schaffens Adriaens van Ostade steht.

Als er seine ersten selbständigen Bilder zu malen begann — um 1630 —, war Adriaen Brouwer schon seit zwei Jahren an ihn lebendig gemacht hätten, auch wenn ihm nicht seine Art zu malen und zu charakterisieren bereits in Fleisch und Blut über-



Abb. 16. Ländliches Konzert. In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.

seinem Gesichtskreise entschwunden. In Antwerpen hatte er einen neuen Schauplatz für seine künstlerischen und sonstigen Thaten gefunden. Aber er hatte genug Bilder hinterlassen, die seinem Nacheiferer die Erinnerung gegangen wäre. Bode hat den Nachweis geliefert, daß sich schon zu Lebzeiten Brouwers und in der Zeit bald nach seinem Tode eine beträchtliche Anzahl seiner Werke in Holland befunden hat. Da wohl mit Sicher-

heit anzunehmen ist, daß während der Dauer des spanisch-holländischen Krieges, in den Brouwers Lebenszeit fiel, nur wenige Bilder aus den spanischen Niederlanden nach Holland und umgekehrt gekommen sind, ist die Mehrzahl jener Bilder offenbar in Amsterdam und Haarlem entstanden. Adriaen van Ostade hatte also genug Muster vor Augen, an denen er sich nach Brouwers Fortgang weiterbilden konnte, und dazu mag noch eine Menge von Zeichnungen gekommen sein, mit denen Brouwer als geringerem Kunstgut namentlich seinen Kollegen gegenüber freigebig genug umgegangen sein wird.



Abb. 17. Inneres einer Bauernhütte (1642). Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Nach den wenigen, noch vorhandenen Bildern Brouwers, die jener früheren holländischen Zeit angehören, hat Bode die damalige Malweise des Künstlers dahin charak-

terisiert, daß Gelb und Rot neben schmutzigen weißen, grauen und braunen Tönen die vorherrschenden Farben sind, neben denen Graublau und ein mattes Grün nur zu untergeordneter Geltung kommen. Der Ton dieser Farben ist kühl, selbst kalt, und auch einem wärmeren, bräunlichen Ton bei breiter, freier Behandlung weicht, eine koloristische Wandlung, die wohl unzweifelhaft auf den Einfluß Rembrandts zurückzuführen ist.

Wie Brouwer hat auch Adriaen van Ostade in dieser ersten Periode seines Schaf-



Abb. 18. Die Dorfschule. Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

in dem bräunlichen Grund, von dem sich die Farben abheben, herrscht ein kühler Ton vor. Auch in den frühesten Bildern Adriaens van Ostade, denen ganz wie den ältesten Bildern Brouwers eine sorgfältige, wenn auch noch etwas unfreie Behandlung eigentümlich ist, macht sich ein kühler, allerdings vorwiegend bläulicher Ton geltend, der erst allmählich, gegen Ende der dreißiger Jahre fens mit derbem Humor das lustige, ausgelassene und oft wilde Treiben in den Winkel- und Dorfkneipen geschildert, dem er aber, wie der spätere, ruhige Verlauf seines Lebens und der Wohlstand, zu dem er bald gelangte, zu beweisen scheinen, objektiver gegenüberstand als sein genialer Kunstgenosse. Ohne selbst mehr, als unumgänglich nötig war, thätigen Anteil daran



Abb. 19. Bauerngesellschaft in der Schenke (1647).
In der alten Pinakothek zu München.

zu nehmen, interessierte er sich nur für die malerischen Reize, die ihm die Beobachtung dieser Scenen enthüllte, für humoristische Situationen, für die Bewegung und das dramatische Leben, das sie ihm boten. Um die einzelnen Erscheinungen kümmerte er sich weniger als um das malerische Bild, das sie in ihrer Gesamtheit ausmachten. Das unterscheidet ihn sowohl von Brouwer als ganz besonders von Frans Hals, daß ihn das Charakteristische des Individuums weniger reizte und daß er sich mit einer verhältnismäßig geringen Anzahl von Typen begnügte, die er, dank einer fast unerschöpflichen Erfindungskraft, in immer neuen Situationen und Verbindungen vorführte und mit denen er gleichwohl das gesamte Bauern- und niedere Volksleben seiner Zeit so vollkommen erschöpfte, daß seine Bilder, wie Bode mit Recht bemerkt, „ein gutes Stück Kulturgeschichte seines Vaterlandes“ darbieten, „eine Schilderung des niederen



Abb. 20. Holländische Bauernstube. In der alten Pinakothek zu München.

Volkslebens während der Blütezeit Hollands, und zwar in seiner vollen Entwickelung aus dem mittellosen derben Naturkinde bis zum wohlhäbigen Philister."

Auch die Neigung zur Karikatur teilt Adriaen van Ostade mit Brouwer in den Bildern seiner Frühzeit, und wie dieser einst seinen Meister Frans Hals übertrieb, so steigerte Adriaen van Ostade die Typen Brouwers und ihr plumpes, ungeschlachtes Gebaren ins Groteske. Diese Männer und Frauen mit ihren unförmlichen Ramsnasen, mit dem spitzen, stark hervortretenden Kinn, den dünnen Lippen, die von einem beständigen Grinsen verzerrt sind, und den kleinen Schlitzaugen machen, einzeln betrachtet, einen abschreckenden, koboldartigen, fast kretinhaften Eindruck. Aber sie wollen und sollen nicht als Einzelwesen, sondern in Verbindung mit ihrer Umgebung, gewissermaßen als malerisches Ensemblestück betrachtet sein, und dazu führt Adriaen den Beschauer durch seine geschickte, stets lebendige Komposition und durch den großen Reiz seiner koloristischen Behandlung, in der schon frühzeitig das Helldunkel eine bedeutsame Rolle spielt. Wie Bode zuerst erkannt hat, hat Adriaen mit diesem Streben, die Wirkungen des Helldunkels in einem geschlossenen Raume malerisch zu veranschaulichen, ein dem Frans Hals und seiner Schule durchaus fremdes Element in die holländische Malerei eingeführt. Vermutlich ist er ganz selbständig durch eigene Beobachtungen darauf gekommen; denn dieses Helldunkel seiner frühesten Periode unterscheidet sich, wie wir später sehen werden, ganz wesentlich von dem Helldunkel Rembrandts, das erst seit etwa 1640 auf den Bildern Adriaens erscheint.



Abb. 21. Bauerngesellschaft. In der Königl. Gemäldegalerie zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Von den etwa fünfzig Bildern, die Bode als dieser ersten Periode Adriaens angehörig

nachgewiesen hat, befindet sich eine beträchtliche Anzahl in den Galerien Wiens. Wenn der Künstler, was wahrscheinlich ist, von einer beschränkten Anzahl von Figuren allmählich zu reicheren, lebhafter bewegten Kompositionen übergegangen ist, so dürfte die Bauernunterhaltung in der Galerie Schönborn in Wien (Abb. 1) eine seiner frühesten Arbeiten sein. Der Schauplatz ist ein wüster, schuppenartiger Raum, dessen Dach von unbehauenen Baumstämmen gestützt wird. Er ist so recht bezeichnend für die armseligen jämmerlichen Verhältnisse, in denen sich in den zwanziger und dreißiger Jahren und noch weiter hinaus das Leben der unteren Klassen des holländischen Volkes bewegte. Obwohl die holländischen Waffen seit dem Ende der zwanziger Jahren fast immer mit Glück geführt wurden und den Spaniern einen festen Platz nach dem anderen entrissen, ihnen Niederlage auf Niederlage zu Wasser und zu Lande beibrachten, nahm der Krieg doch alle Kräfte der Nation in dem Grade in Anspruch, daß für eine behagliche Lebensführung nichts übrig blieb und ein wohlhabender Bürgerstand, dem die Grundlage, der Erwerb durch Handel, fehlte, sich noch nicht entwickeln konnte. Die lustig zechende und schwelgende, in behäbigem Wohlstande und in angenehmer, wohl ausgestatteter Häuslichkeit lebende bürgerliche Gesellschaft, die uns zwanzig Jahre später Jan Steen geschildert hat, gab es damals noch nicht.



Abb. 22. Der Raucher (1655). Im Museum zu Antwerpen.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Adriaen van Ostade würde übrigens in jener ersten Periode seines Schaffens wenig Sinn für die Schilderung gut bürgerlichen Lebens gehabt haben, da er zu sehr unter dem Einfluß Brouwers stand, dessen geistiger Horizont nicht über den Dunstkreis der Kneipe hinausreichte. Höchstens daß er einmal in dieser Zeit, wie es auch Brouwer gethan, auf einem Bilde der Kaiserlichen Galerie in Wien, das ebenfalls zu seinen frühesten zu gehören scheint, einen Zahnbrecher dargestellt hat, einen Dorfbader, der einem auf einem Stuhle sitzenden Bauern einen Zahn aus dem Munde holt, während die Familie des Bauern, die Frau und drei Kinder, die Operation mit Jammergeschrei begleiten. Eine noch größere Zahl von Figuren findet sich in einer Scene aus einem Bauernwirtshaus vereinigt, die die akademische Gemäldegalerie in Wien besitzt. Hier steht an der Thür ein buckliger Mann mit einem Sack auf dem Rücken, vermutlich ein wandernder Spaßmacher, der zur höchlichen Ergötzung einer Gesellschaft zechender und rauchender Bauern, eines Drehorgelspielers und seiner Frau aus einem Blatte eine Vorlesung hält. In der Liechtensteingalerie befinden sich drei Bilder aus dieser Periode, von denen zwei mit Jahreszahlen bezeichnet sind. Das eine, das die Jahreszahl 1645 trägt, stellt einen Bauerntanz in einer Schenke dar: drei Paare tanzen nach den Klängen eines Dudelsackes, den ein auf einem Tische stehender Alter spielt, während andere Bauern zusehen. Das zweite, von 1637, zeigt uns trinkende und kartenspielende Bauern und Bäuerinnen, und auf dem dritten ist wieder ein Bauerntanz im Mittelgrunde dargestellt, der aber von dem vorn



Abb. 23. Der Heringsesser. Im Königl. Museum zu Brüssel.



Abb. 24. Ein Geschäftsmann in seinem Arbeitszimmer.
Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Darmstadt (Abb. 3), der früheren Sammlung Habich (Abb. 4, jetzt in der Sammlung Kay in Kassel) und der Dresdener Galerie (Abb. 5). Letzteres gehört zu den Hauptwerken dieser Frühzeit des Künstlers, und da es im Gegensatz zu seinen ersten Bildern, auf denen die Figuren mehr zufällig aneinander gereiht sind, ein Streben nach einer mehr abgerundeten, geschlossenen Komposition erkennen läßt, dürfen wir seine Entstehung wohl in die letzten dreißiger Jahre setzen. Derselben Zeit gehören wohl auch die beiden lebhaft bewegten Wirtshausscenen in der Münchener Pinakothek an, die, wie die genaue Übereinstimmung der Maße beweist, als Gegenstücke gemalt worden sind (Abb. 6 und 7). Andere Bilder dieser Epoche finden sich in der Kunsthalle in Karlsruhe (eine Fischerhütte von 1636 und eine Bauernschenke), in der Sammlung Lacaze im Louvre zu Paris, in der Königl. Gemäldegalerie im Haag und in der Galerie zu Schwerin, wo besonders die Einzelfiguren eines zechenden Bauern und einer zechenden Bäuerin, zwei kleine Kniestücke, hervorzuheben sind, die uns zeigen, daß Adriaen van Ostade bereits in dieser frühen Zeit Charakterstudien jener Art gemalt hat, die in der mittleren Periode seines Schaffens einen breiten Raum einnehmen. Eine ganz vereinzelte Stellung unter den Werken dieser Zeit behauptet ein von 1636 datiertes Bild im Besitz des Barons von Mecklenburg in Berlin: ein Schweineschlachten in

am Tische sitzenden Paare, das in stark angeheitertem Zustande bereits zu Zärtlichkeiten übergegangen ist, wenig beachtet wird (Abb. 2). Auch die Ermitage in St. Petersburg besitzt ein Bild mit der Jahreszahl 1637, das ein dem Adriaen Brouwer besonders geläufiges Thema behandelt: eine wütende Schlägerei im Wirtshaus zwischen zwei Männern und zwei Weibern, wobei Messer und Krug als Waffen geführt werden. Immerhin sind solche Schilderungen wüster Roheit unter den Bildern des Künstlers selten. Zumeist begnügt er sich mit einem mäßigen Grad von Ausgelassenheit, die sich in tollen Bocksprüngen, im Taumeln oder Niederstürzen von Trunkenen, in grotesken Tänzen und in derben Liebkosungen äußert, wie z. B. auf den Bildern der Galerie in

einer Bauernhütte. Im Gegensatz zu jenen Schilderungen wüsten Kneipenlebens einmal die Darstellung einer soliden häuslichen Beschäftigung, ein Vorbote jener Bilder aus den vierziger und fünfziger Jahren, in denen die idyllische Seite des holländischen Familienlebens mehr und mehr in den Vordergrund tritt.

Dieses „Schweineschlachten" ist noch insofern merkwürdig, als es sich durch den warmen braunen Ton und durch die feinere Durchbildung des Helldunkels von der kühlen Färbung der übrigen Bilder dieser Periode unterscheidet. Bode glaubt in dieser Wandlung im Kolorit des Künstlers bereits den Einfluß Rembrandts feststellen zu können, wenn auch „zunächst nur durch die Vermittelung eines der ältesten Schüler Rembrandts, durch Jacob de Wet, der sich Anfangs der dreißiger Jahre wieder in Haarlem niederließ." Dieser Jacob de Wet ist eine noch ziemlich rätselhafte Persönlichkeit. Nach den neuesten Forschungen soll er seit 1633, vielleicht schon etwas früher in Haarlem thätig gewesen sein, wo er auch bis ans Ende seines Lebens — er soll nach 1671 gestorben sein — ansässig geblieben ist. Als sein Geburtsjahr wird 1610 angenommen. Danach wäre er ein Altersgenosse Ostades gewesen. Da er sich in seinen Gemälden, deren Stoffe ausschließlich dem Alten und Neuen Testament entnommen sind, als ein trockener, wenig anziehender Nachahmer jener Bilder Rembrandts mit kleinen Figuren erweist, die in der Leidener Zeit des Meisters enstanden sind, muß er, wenn überhaupt, Rembrandts Schüler vor dessen Übersiedelung nach Amsterdam, also vor 1631 gewesen sein. Aber seine Lehrlingsschaft bei Rembrandt ist ebensowenig erwiesen wie sein Einfluß auf den ihm gleichaltrigen Adriaen van Ostade. Ein Streben nach einer reicheren und feineren Ausbildung des Kolorits unter der Einwirkung des Lichts war damals den meisten holländischen Malern gemeinsam. Das Spiel des in geschlossene Räume einfallenden Tageslichts zu beobachten, bot sich überall reiche Gelegenheit, und es malerisch darzustellen, war eine Aufgabe, deren Lösung sich den holländischen Malern gewissermaßen mit Naturnotwendigkeit aufdrängte.

Wie wir die Entwickelung der holländischen Kunst jetzt übersehen, ist Rembrandt nicht nur einer der ersten gewesen, die sich



Abb. 25. Der Bäcker, der frische Backwaren ankündigt.
In der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 26. Der Geiger (1648). In der Ermitage zu St. Petersburg. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

mit der Lösung dieser Lichtprobleme beschäftigt und das Dunkel eines Innenraums durch die Einführung von Lichtstrahlen gelockert, sozusagen flüssig gemacht und damit zugleich die sogenannte „Helldunkelmalerei“ begründet haben, sondern in ihm hat diese Kunst auch ihre vielseitigste und höchste Ausbildung erfahren, die in den folgenden Jahrhunderten auch nicht wieder übertroffen worden ist. Man hat sich danach gewöhnt, Rembrandt gewissermaßen als die Centralsonne zu betrachten, von der die ganze übrige holländische Kunst seiner Zeit Licht und Wärme empfing, und namentlich überall da, wo sich auf die Pflege des Helldunkels in der Malerei gerichtete Bestrebungen bemerkbar machen, den Einfluß Rembrandts für selbstverständlich zu halten. In Wirklichkeit scheint die Stellung Rembrandts während der Zeit seines Lebens und Wirkens aber nicht so überragend gewesen zu sein, wie man jetzt allgemein annimmt, jedenfalls war sie es bei weitem noch nicht in der Zeit seiner ersten Thätigkeit in Leiden, wo der junge Künstler schwerlich über einen engen Kreis von Kunstgenossen hinaus bekannt und geachtet war, was auch durch die Thatsache beglaubigt wird, daß er in Leiden keine Beschäftigung fand und erst nach seiner Übersiedelung nach Amsterdam (1631) Aufträge erhielt, die die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf ihn lenkten. Zu seiner vollen Höhe entwickelte sich das Helldunkel Rembrandts auch erst in der Zeit seit dem Ende der dreißiger bis zur Mitte der vierziger Jahre, und erst um diese Zeit ist auch die Einwirkung Rembrandtscher Werke, von Gemälden sowohl wie von Radierungen, auf Adriaens Kunst mit Sicherheit festzustellen. Was sich an Helldunkelmalerei auf seinen Bildern aus den dreißiger Jahren findet, ist vielmehr auf eine allgemeine Strömung in der Malerei jener Epoche zurückzuführen.

Aus der ersten Periode des Künstlers (1630—1640) hat sich auch eine beträchtliche Anzahl von Zeichnungen erhalten, von denen unsere Abbildungen 8—13 eine Auswahl wiedergeben. Es sind teils einzelne Figuren, offenbar Studien nach der Natur, teils Gruppen, teils vollständige Kompositionen, die ihm als Grundlagen für die Ausführung seiner Bilder gedient haben. Wie diese sind auch die Zeichnungen dieser Frühzeit an den in den einzelnen Zügen karikierten, fast fratzenhaften Köpfen, die meist durch Grinsen oder lautes Lachen



Abb. 27. Der Leiermann (1648). In der Ermitage zu St. Petersburg. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

und Schreien noch mehr verzerrt werden, an den plumpen Gliedmaßen der Figuren und ihrer ungeschlachten Gesamterscheinung kenntlich. Bei seinen Studien nach der Natur pflegte er die einzelne Gestalt oder die gesehene Gruppe mit Kohle oder Blei hastig in oberflächlichen malerischen Zügen hinzuwerfen, und später im Atelier ging er mit Feder und Tinte den Einzelheiten nach und gab dann dem Ganzen mit wenigen leichten Pinselstrichen in brauner oder grauer Tusche, bisweilen auch in beiden Tönen, die malerische Wirkung. Zuweilen bediente sich der Künstler auch schon der Wasserfarben, um mit einigen hier und da keck und geistreich aufgesetzten Tönen seiner Komposition eine bildmäßige Wirkung zu geben. Diese flüchtigen skizzenhaften Aquarelle, die nur als farbige Entwürfe zu seinen Bildern gelten sollten im Gegensatz zu den sorgsam und bildmäßig durchgeführten Aquarellen seiner späteren Zeit, die er als Einzelblätter, als selbständige, fertige Kunstwerke verkaufte, sind, wie Bode in seiner Charakteristik Adriaens als Zeichner hervorhebt, zum Teil schon von außerordentlich feiner malerischer Wirkung und bei gemäßigter Stimmung der Lokalfarben von so feinem Gesamtton, daß sie als rein malerische Leistungen den ausgeführten Aquarellen seiner letzten Zeit vorzuziehen sind, auf die wir später noch näher eingehen werden. Eines der besten Blätter dieser Art befindet sich im städtischen Museum in Frankfurt a. M. In einer Hütte ist eine Gesellschaft von Bauern versammelt, die über ein Pärchen lachen, das in seinen stürmischen Liebkosungen mit der Bank zu Boden stürzt, auf der es gesessen hat.

Wo Adriaen auf diesen Zeichnungen nicht einzelne Figuren und Gruppen, sondern zu bildmäßiger Wirkung abgeschlossene Kompositionen gibt, finden wir dieselben Motive behandelt wie auf den Bildern dieser Epoche. Wir sehen immer Innenräume, Wirts- und Bauernstuben mit zechenden, lachenden, tanzenden, kartenspielenden und musizierenden Bauern. Der Sinn für die freie Natur, für das malerisch-idyllische Element der Landschaft entwickelte sich in ihm erst seit 1640, wo alsbald auch das Kleinbürgertum und

mit ihm die Familie auf den Bildern des Künstlers auftritt, um in den folgenden Jahren mehr und mehr die Überhand zu gewinnen.

Diese künstlerische Wandlung ist zum Teil wohl auf eine Veränderung in den persönlichen Verhältnissen Adriaens zurückzuführen. 1636 war er als Meister Mitglied der Lukasgilde geworden, und in demselben Jahre wurde er in die Bogenschützengesellschaft aufgenommen, was zu jener Zeit gewissermaßen eine Grundbedingung ehrbaren Daseins für jeden war, der etwas auf bürgerliche Reputation hielt. Zuvor hatte er seine persönliche Wehrhaftigkeit schon dadurch bewiesen, daß er in die Bürgerwehr eintrat, die bei den damaligen kriegerischen Zeitläuften gelegentlich auch zu wichtigen Diensten herangezogen werden konnte. Seine wirtschaftliche Lage muß sich bald günstig gestaltet haben. Denn am 28. Juli 1638, also zwei Jahre nach erlangter Selbständigkeit, schloß er einen Ehebund mit Machtelgen Pietersen, einem jungen Mädchen aus Haarlem. Aber schon nach vierjähriger Ehe, am 27. September 1642, wurde ihm seine junge Frau durch den Tod entrissen, und dieser Verlust scheint ihn so schmerzlich getroffen zu haben, daß er sich erst nach fünfzehn Jahren entschloß, eine zweite Ehe einzugehen. Aus den glücklichen Jahren seines jungen Ehestandes hat auch seine Kunst einen bleibenden Gewinn gezogen. Er hatte die Freuden einer behaglichen Häuslichkeit kennen gelernt, und jetzt drängte es ihn, die intimen Reize des Familienlebens im Lichte seines von Herzen kommenden Humors malerisch auszuspinnen. Dabei mochte er auch empfunden haben, daß Arbeit das beste Heilmittel gegen die Wunden ist, die ein unbarmherziges Geschick der Menschenseele geschlagen hat. Denn seit dem Anfang der vierziger Jahre entfaltete er sich in unablässigem, überaus fruchtbarem Schaffen zu jener Größe, die ihm eine Stellung in der unmittelbaren Nachbarschaft Rembrandts errungen hat.



Abb. 28. Ein Blick aus dem Fenster. In der Ermitage zu St. Petersburg. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Seit dem Ende der dreißiger Jahre begann sich, wie schon oben erwähnt worden, in Adriaens koloristischer Ausdrucksweise, in seinem malerischen Stil eine Umwandlung zu vollziehen, die nicht anders als durch die Einwirkung Rembrandts

zu erklären ist. Es ist begreiflich, daß Adriaen, der noch in der Schule des Frans Hals, wie es scheint, aus eigenem Antrieb und nach eigenen Beobachtungen auf den Gedanken gekommen war, durch die Einführung des Lichts in halbdunkle Innenräume die koloristischen Reize seiner Bilder zu steigern, die malerische Gesamtstimmung gleichsam beweglicher und flüssiger zu machen, mit lebhaftem Interesse die gleichartigen Bestrebungen des Amsterdamer Meisters verfolgte. Ob Adriaen schon in den dreißiger und vierziger Jahren öfters Gemälde von Rembrandts Hand zu sehen bekommen hat, ist freilich zweifelhaft. Zu jener Zeit, wo die Landstraßen von allerhand Kriegsvolk und seinem Troß, von Marodeuren, Abenteurern, Bettlern und ähnlichem Gesindel unsicher gemacht wurden, war die Reiselust ehrbarer Bürgersleute nicht allzu groß, obwohl Haarlem und Amsterdam nur durch wenige Wegstunden voneinander getrennt sind. An Studienreisen nur zu dem Zweck, die Werke eines Kunstgenossen kennen zu lernen, von dem die Leute redeten, dachte damals wohl auch kein Maler. Aber Rembrandts neue Art malerischer Anschauung und Gestaltung wurde den Künstlern außerhalb Amsterdams durch eine bequeme Vermittelung bekannt, durch seine Radierungen, die schnelle und leichte Verbreitung fanden und seinen Kunstgenossen seine Absichten, sein neues bahnbrechendes Darstellungsmittel ebenso deutlich und verständlich machten, wie es seine Bilder gethan hätten. Es ist daher wahrscheinlich, daß auch Adriaen van Ostade durch Radierungen die erste Kenntnis von Rembrandts Kunst erlangt hat. Einige seiner Bilder aus den vierziger Jahre, dem Zeitraume, in dem Rembrandts Einfluß am stärksten hervortritt, machen in der That den Eindruck, als seien es in Farbe gesetzte Radierungen Rembrandts. Aber Adriaen van Ostade war doch schon viel zu selbständig geworden, als daß er sich anders als in der koloristischen Haltung, in der wärmeren, goldigen Färbung und in der Lichtführung hätte beeinflussen lassen. Seine Typen veränderte er nicht, und aus der Welt, in der einmal seine Kunst Wurzeln gefaßt hatte, ging er lange Zeit nicht heraus.

An der Schwelle dieser neuen Ent-



Abb. 29. Der Leser. Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

wickelungsperiode in Adriaens Kunst steht der Leiermann vor dem Bauernhause von 1640 (im Berliner Museum, Abb. 14). Noch erkennt man an den Köpfen mit den fast gleichförmig gebildeten Hakennasen, dem spitzen Kinn, den dünnen, zu gleichmäßigen Grimassen verzogenen Lippen die Nachwirkung Brouwerschen Typen in ihrer Karikierung, die schon dadurch den Beschauer zum Lachen reizen sollte. Aber die malerische Behandlung ist eine andere geworden, und zugleich tritt uns ein neuer Zug in Adriaens Kunst entgegen. Die Wände der raucherfüllten Kneipen und dumpfigen Bauernstuben sind gesprengt, der Schauplatz des Vorgangs ist ins Freie verlegt, auf die Dorfstraße vor einem Bauernhause, dessen weißgetünchte Wand mit dem warmen Schimmer der Abendsonne übergossen ist. Es ist Feierabend; Bauer und Bäuerin, die durch die Öffnung über der Thür gucken, lauschen mit vergnügtem Behagen der Musik des Drehorgelspielers, die er mit seinem Gesang begleitet, und vor dem Hause haben sich zwei Nachbarsleute niedergelassen. Auf der anderen Seite vervollständigt die Dorfjugend den dankbaren Zuhörerkreis. Obwohl ein dem Inhalte nach ähnliches Bild des Künstlers im Fitz William-Museum zu Cambridge die Jahreszahl 1637 trägt, dürfen wir doch das Jahr 1640 als den Ausgangspunkt einer neuen Epoche im Schaffen Adriaens ansehen. Denn von jetzt ab hält er an der hier zum erstenmal auftretenden, neuen Art der malerischen Behandlung ein volles Jahrzehnt lang fest, indem er sie zu immer größerer Freiheit, zu immer größerem Reichtum in den verschiedenen Lichtwirkungen ausbildet.

In seinen Radierungen aus den dreißiger Jahren hat Rembrandt solche Scenen, die sich im Freien vor Bauernhäusern unter heller, warmer Beleuchtung abspielen, nicht selten behandelt. Wir erinnern nur an den Rattengiftverkäufer, der sein Vertilgungsmittel einem hinter der Thür seines Hauses stehenden Bauern anbietet, an die Rückkehr des verlorenen Sohnes, an die Ausstoßung der Hagar aus dem Hause Abrahams und an die Ankunft des barmherzigen Samariters vor seinem Hause. Während Rembrandt aber auf diesen Blättern, auch auf denen mit nichtbiblischen Figuren seiner Phantasie freien Lauf ließ und selbst den Bauern seiner Zeit orientalische Turbane und Kaftane und lang wallende Bärte gab, hielt Adriaen van Ostade in seinem schlichten Wirklichkeitssinn an den Erscheinungen fest, die er um sich herum sah. Er mochte, wie viele seiner Zeitgenossen, für das Streben des kühnen Phantasten, der sich über die philiströse Enge seiner Zeit weit zu erheben sehnte, kein Verständnis haben oder es gar als thöricht oder doch als unpraktisch verlachen. Aber trotz seiner im guten Sinne spießbürgerlichen Beschränktheit empfand er doch die Bedeutung, die Rembrandts entschlossenes, zielbewußtes Vorgehen für die Bereicherung der malerischen Darstellungsmittel hatte, und er eignete sich davon an, was ihm eine Steigerung in der Wirkung seiner Bilder verhieß. Aber seinen Darstellungskreis verließ er darum nicht, auch das einzige Mal nicht, wo er, wie es scheint, in vollem Bewußtsein, mit Rembrandt in Konkurrenz getreten ist, auf jenem Bilde im Museum zu Braunschweig, das die Verkündigung der Heilsbotschaft an die Hirten in der Christnacht darstellt (Abb. 15). Denn der Gedanke ist kaum von der Hand zu weisen, daß Rembrandts Radierung von 1634, die denselben Vorgang darstellt, dem Künstler als Anregung, ja geradezu als Vorbild gedient hat. Aber trotz des gemeinsamen Grundgedankens und des gemeinsamen Beleuchtungsmotivs — wie grundverschieden haben beide Künstler denselben Gegenstand behandelt! Wie deutlich spiegelt sich eines jeden Temperament und künstlerischer Charakter in der Auffassung des Gegenstandes wieder! Bei Rembrandt ist der Schauplatz des Vorgangs eine wilde Berglandschaft mit phantastischen Baumgestalten, die in gespensterhaften Krümmungen aus dem Dunkel auftauchen, mit palmenartigen Gebilden, die an den Orient erinnern sollen. Die schwarze Decke des nächtlichen Himmels ist plötzlich durch einen kräftigen Lichtstrahl durchbrochen worden, der seine Reflexe fast gleichmäßig nach allen Seiten aussendet. Eine Fülle von Cherubim tummelt sich in diesem Lichtmeer, aus dem sich ein Engel in langer Gewandung herabgelassen hat, um mit feierlicher Gebärde den Erdensöhnen die frohe Botschaft zu bringen. Diese wissen sich vor Entsetzen ob der himmlischen Erscheinung nicht zu fassen. Einer ist im ersten Schrecken auf

die Kniee gesunken und streckt die Hände mehr abwehrend als empfangend dem Himmelsboten entgegen. Ein zweiter Hirte steht wie festgewurzelt in ratloser Bestürzung neben ihm, und ein dritter läuft eiligst davon. Auch das Vieh ist durch das ungewöhnliche Ereignis in Mitleidenschaft gezogen worden. Während die blöden Schafe von ihrer Lagerstatt erst verwundert die Köpfe erheben, stürmen die Rinder in wilder Flucht fort beobachten Gelegenheit gehabt, und das flache Land, das nur hier und da von Baumwuchs bedeckt ist, hat auch einen durchaus holländischen Charakter. Adriaen kennt auch die seelischen Eigenschaften des lieben Viehes genau genug, um zu wissen, daß es sich durch überirdische Erscheinungen, die nicht unmittelbar sein Fell berühren, nicht aus seiner beschaulichen Ruhe bringen läßt. Nur der wachsame Schäferhund schlägt,



Abb. 30. Der Leiermann (1647). Nach einer Radierung.

von dem Orte, wo sie der blendende Lichtglanz aus der Ruhe gestört.

Aus der Sprache des begeisterten Dichters, der wirklich ein himmlisches Gesicht gehabt zu haben wähnt, hat Adriaen van Ostade die biblische Erzählung in die schlichte Prosa holländischen Alltagslebens übertragen. Auch bei ihm steigen die himmlischen Heerscharen auf lichten Wolken vom Himmel herab, aber nicht in einer phantastisch gebildeten Strahlenglorie. Wie hier plötzlich fahle Sonnenstrahlen die am herbstlichen Himmel hin und her jagenden Wolkenmassen durchbrechen, das hat der Künstler oft genug zu eingedenk seines Wächteramtes, Lärm, was wiederum ganz der Hundenatur entspricht, die für grelle Lichtwirkungen besonders empfindlich ist. Nicht bloß die Möpse, sondern auch andere Hunde bellen den Mond an. Durch den Lärm sind aber keineswegs alle menschlichen Schläfer erwacht. Ein Knabe ist, noch schlaftrunken, bemüht, sich zu erheben, aus dem Dunkel der Hütte taucht eine Gestalt auf, aber nur der greise Hirt im Mittelgrunde, der in die Kniee gesunken ist und die erhobenen Hände in Andacht faltet, ist sich der Bedeutung der himmlischen Erscheinung bewußt. Zwei andere Hirten,

der eine im Schutze der Hütte, der andere vor seinem greisen Gefährten lagernd, lassen durch keinerlei Bewegung erkennen, daß ihr gesunder Schlaf durch das außergewöhnliche Ereignis die geringste Unterbrechung erfahren hat.

Wenn dieses Bild, das unter den Werken Adriaens nur noch ein Seitenstück hat, nicht mit seinem Namen bezeichnet wäre, würde es schon allein durch die Figur des schlafenden Hirten vollauf beglaubigt sein. Das ist eine Gestalt von dem echtesten Gepräge seiner Kunst, ein frisch der Natur nachgemalter Bauernrüpel, der — man sieht es ganz deutlich — mit offenem Munde schnarcht, während er mit leichter Mühe einer göttlichen Offenbarung teilhaftig werden könnte. Auch bei der Darstellung eines so ernsten, feierlichen Ereignisses, das der Künstler aus tief empfundenem Andachtsgefühl heraus gestaltet hat, konnte er es sich nicht versagen, dem Grundzuge seines künstlerischen Naturells nachzugeben und den weihevollen Augenblick, die Symphonie erhabener Lichtwirkungen mit humoristischen Randglossen zu begleiten.

Jenes eben erwähnte Seitenstück zu der Verkündigung an die Hirten ist eine viele Jahre später — 1667 — gemalte Anbetung der Hirten, die nach mannigfaltigen Schicksalen in englischen Privatbesitz gelangt ist. Als das Bild auf der Ausstellung in Manchester im Jahre 1857 zum erstenmal wieder aus langer Verborgenheit auftauchte, gab W. Burger eine kurze Beschreibung davon. Im Innern eines Stalles betrachtet die zur Linken sitzende Mutter ihr in der Wiege schlafendes Kind. Hinter ihr sitzt der Nährvater mit einem Buche in der Hand. Vier Hirten, von denen zwei niedergekniet sind, eine Frau und ein Kind sind in der Mitte sichtbar,



Abb. 31. Die Scheune (1647). Nach einer Radierung.

und rechts sieht man ein Stückchen Landschaft durch eine offene, gewölbte Thür, in deren Nähe zwei menschliche Figuren und ein Esel aus dem Schatten auftauchen. Nach der Überlieferung sollen der heilige Joseph und die junge Mutter die Züge Adriaens nnd seiner zweiten Frau tragen, die im Jahre vor der Entstehung dieses Bildes gestorben ist. Wenn das zutrifft, hat der Künstler damit vielleicht das Gedächtnis der Verstorbenen ehren wollen und dazu ein religiöses Motiv gewählt.

Das Bild hat sich noch bis zum Jahre 1736 in Haarlem befunden. Dann ging es in den Besitz des späteren Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel über, und von Kassel wurde es mit vielen anderen Bildern von den Franzosen 1806 nach Paris entführt. Es kam aber nicht, wie die meisten geraubten Kunstschätze, in den



Abb. 32. Die Familie (1647). Nach einer Radierung.

Louvre, sondern nach Malmaison in den Besitz der Kaiserin Josephine und konnte daher 1815 von den Alliierten nicht reklamiert werden. Nach dem Tode der Gemahlin Napoleons I. wurde es mit ihrem übrigen Nachlaß verkauft und kam alsbald nach die Launen seines Publikums wider seinen Willen und gegen seine bessere Einsicht Zeit seines Lebens daran festgehalten wird, so mag auch Adriaen van Ostade durch seine Abnehmer genötigt worden sein, wieder zu dem rein komischen Genre zurückzukehren,



Abb. 33. Der Familienvater (1648). Nach einer Radierung.

England, wo es seitdem mehreremal den Besitzer gewechselt hat.

Da Adriaen van Ostade das Wagnis, biblische Stoffe in seiner Art zu behandeln, nicht häufiger wiederholt hat, liegt die Vermutung nahe, daß er damit bei seinen Zeitgenossen wenig Anklang gefunden hat. Wie es auch in unserer Zeit oft vorkommt, daß ein Künstler, der einmal mit einer Specialität sein Glück gemacht hat, durch das die Leute ohne den lästigen Beiklang des Verehrungswürdigen erheiterte. Er hat auch bei der Schilderung von Vorgängen, die im Freien spielen, nie wieder so grelle Lichtwirkungen zur Darstellung gebracht, wie auf jener Verkündigung an die Hirten. Am liebsten taucht er die Landschaft in ein warmes Abendlicht wie z. B. auf einem etwa um die Mitte der vierziger Jahre entstandenen Bilde der Kasseler Galerie,

das eine lustige Gesellschaft mit einem Fiedler und einem Drehorgelspieler, die den Gesang der Zecher begleiten, vor einem Bauern-



Abb. 34. Der Charlatan (1648). Nach einer Radierung.

hause darstellt (Abb. 16). Was Adriaen in der Ausbildung seines Kolorits und im besonderen des Helldunkels von Rembrandt gelernt hat, hat er hier bereits seinem künstlerischen Wesen so vollkommen angepaßt, daß man im einzelnen nicht mehr den Einfluß des Amsterdamer Meisters nachweisen kann. Völlig selbständig ist besonders die Landschaft mit ihrem sich weit ausdehnenden Hintergrunde behandelt, wo noch tanzende Paare und spielende Kinder sichtbar sind. Immer wärmer wurde um diese Zeit das Interesse des Künstlers an den Reizen der holländischen Landschaft, und bald fühlte er die Kraft in sich, gelegentlich auch mit den Landschaftsmalern zu wetteifern, an denen seine Vaterstadt

besonders reich war. Die Ermitage in St. Petersburg besitzt ein rein landschaftliches Bild gerade aus dieser Zeit: einen Blick auf einen Hügel mit einem dichtbelaubten Baum, zu dem ein Weg aus dem Thale aufwärts führt. Ein Hirt mit seiner kleinen Herde, ein Bauer zu Pferde und zwei Wanderer bilden die untergeordnete Staffage des Bildes, das die Jahreszahl 1645 trägt, ohne nach der ästhetischen Berechtigung zu fragen, macht uns der Künstler zu Zeugen einer überaus intimen Familienscene, die für gewöhnlich fremden Augen verborgen wird. Mit emsiger Geschäftigkeit ist die Mutter bemüht, das eben aus der Wiege gehobene Kind wieder in einen behaglichen Zustand zu versetzen, und der auf einem Lehnstuhl sitzende Gatte verfolgt, vorn über-



Abb. 35. Die Spinnerin vor der Hausthür (1652). Nach einer Radierung.

also wohl zu den frühesten unter den übrigens seltenen Landschaften des Künstlers zählt.

Viel stärker noch als auf diesen und ähnlichen Darstellungen im Freien zeigt sich der Einfluß Rembrandts in den Innenraumbildern dieser Periode. Hier steht der Zeit nach an der Spitze das von 1642 datierte Innere einer Hütte mit einem Bauernpaar am Kamin im Louvre zu Paris (Abb. 17). Mit der Unbefangenheit eines Humoristen, der alles Komische um seiner selbst willen in den Bereich seiner Darstellung zieht, gebeugt, mit gespannter Aufmerksamkeit die Manipulation. Eine Henne im Vordergrunde und ein Knecht, der im Hintergrunde auf einer Leiter vom Boden herabsteigt, bilden die übrige Staffage des wüsten, mit ländlichen Geräten und allerlei Gerümpel angefüllten Raumes. Aber gerade solche Räume reizten, wie wir wissen, den Sinn des Künstlers ganz besonders, und jetzt um so mehr, nachdem er von Rembrandt die Kunst gelernt hatte, durch die kleinen Fensterscheiben das Sonnenlicht einzuführen

und in alle Winkel dringen zu lassen, bald in breiten Fluten sich auf den Erdboden ergießend, bald nur hier und da hinhuschend




Abb. 36. Das Tischgebet (1653). Nach einer Radierung.

und das Dunkel durchleuchtend, so daß die wüste Unordnung in einem phantastischen Dämmerlicht erscheint und das Gemeine und Häßliche dadurch gewissermaßen poetisch verklärt wird.

In der berühmten heiligen Familie von 1640, der sogenannten „Tischlerwerkstatt“, besitzt der Louvre in Paris auch das Werk Rembrandts, das allgemein für das Vorbild dieser und ähnlicher Gemälde Adriaens gehalten wird. Wenn auch die Übereinstimmung zwischen diesen beiden Bildern nicht so augenfällig ist, wie zwischen der radierten Verkündigung Rembrandts und der gemalten Adriaens, so ist die Ver-



Abb. 37. Der Raucher. Nach einer Radierung.

des Dorfschulmeisters, der sich eben eine Gänsefeder schneidet, und auf die seiner Obhut anvertrauten Kinder, die in malerischen Gruppen teils auf dem Erdboden hocken, teils auf niedrigen Bänken und Schemeln sitzen.

Je mehr Adriaen die Wirkung des Helldunkels malerisch zu beherrschen lernte, desto mehr dämpfte er die grelle Helligkeit des einfallenden Lichtes, um dafür die Figuren deutlicher und gleichmäßiger aus dem Dunkel hervortreten zu lassen. Der Lichteffekt war nicht mehr die Hauptsache, das Absonderliche und Neue, das die Blicke des Beschauers zuerst auf sich zog, sondern er wurde nur als ein koloristisches Hilfsmittel benutzt, um die Gesamtwirkung zu steigern. Immer mehr wird das Innere

wandtschaft doch so offenbar, daß auch hier ein direkter Einfluß angenommen werden muß. Es ist das erste datierte Innenraumbild unseres Künstlers, auf welchem er das Helldunkel seiner früheren Jahre im Rembrandtschen Sinne umgestaltet hat. Während das Helldunkel auf den Gemälden seiner ersten Zeit nach der scharfsinnigen Beobachtung Bodes in dem Spiel des Schattens bestanden hatte, der sich in die allgemeine Helligkeit verbreitet, kennzeichnet sich sein Helldunkel jetzt, ganz wie auf den Bildern Rembrandts, als helles Licht, das grell in das allgemeine Dunkel hineinfällt und es den Blicken des Beschauers erst allmählich aufhellt.

In der Einführung des Lichts und in der malerischen Behandlung eng verwandt mit jener Bauernfamilie in ihrer Hütte ist das ebenfalls im Louvre befindliche Innere einer Schule, das wohl um dieselbe Zeit — die Jahreszahl ist nicht mehr deutlich erkennbar — entstanden ist (Abb. 18). Auch hier flutet das Sonnenlicht in breiten Strömen durch das Fenster auf das Pult

eines Raumes durchleuchtet, immer schärfer und individueller heben sich die einzelnen Figuren ab, bis das Hauptinteresse sich wieder auf die Typen, auf die einzelnen komischen Erscheinungen, auf ihr lustiges Gebaren oder ihr stilles, gemütliches Beisammensein im traulichen Heim konzentriert. Die Bauerngesellschaft von 1647 in der Münchener Pinakothek mit dem tanzenden Paar im Mittelgrunde (Abb. 19), die Bauernfamilie von 1649 in derselben Sammlung (Abb. 20) und die ebenfalls zu Ende der vierziger Jahre entstandene Wirtshausscene in der Berliner Galerie (Abb. 21) sind bezeichnend für die Art, wie sich Adraens Helldunkel allmählich entwickelte, wie sich seine künstlerische Ausdrucksweise, sein Stil zu voller Reife und Selbständigkeit ausbildete.

Das Berliner Bild steht bereits an der Grenze jener Zeit, die wir in Adriaens Thätigkeit als die Epoche der Vollendung bezeichnen dürfen. Sie umfaßt die beiden Jahrzehnte von 1650 bis 1670, eine ansehnliche Spanne Zeit, während welcher sich die Kraft des Künstlers trotz einer unge-

mein starken Produktivität in Ölgemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen auf einer gleichmäßigen Höhe erhalten hat. In diesem Zeitraume entstanden eigentlich erst jene Bilder, die seinen persönlichen Stil in voller Klarheit zeigen und darum vielleicht auch seinen Ruhm begründet und verbreitet haben. Diesen Bildern seiner mittleren Periode verdankt es Adriaen zumeist, daß er in den Jahrhunderten nach seinem Tode niemals, wie manche andere niederländische Künstler, vergessen worden ist, daß seine Bilder vielmehr immer angemessene, bisweilen sogar überraschend hohe Preise erzielt haben. Seine Popularität hat sich in ununterbrochener Folge bis auf die Gegenwart erhalten und hat sich noch in dem Grade gehoben, als Rembrandt in der Wertschätzung unserer Zeit stieg und damit auch neue Strahlen auf seine Schüler im engeren und weiteren Sinne fielen, als überhaupt das Interesse an dem rein Malerischen unter den Kennern und im Publikum wuchs.

Die vierziger Jahre bleiben trotzdem für die Entwickelung des Künstlers von großer Wichtigkeit. Wir kehren daher noch einmal zu ihnen zurück, um noch einige in dieser Zeit entstandene, nach verschiedenen Seiten charakteristische Werke hervorzuheben. In der Ermitage in St. Petersburg befindet sich eine Bauerngesellschaft in einer Hütte, die sich mit vollem Behagen allen Genüssen hingibt und die Wirkung des Genossenen in ihrem ausgelassenen Gebaren bereits zu erkennen gibt (von 1642 datiert), und in demselben Jahre sind das zechende Liebespaar im Museum zu Amsterdam und die beiden trinkenden und rauchenden Bauern in der Sammlung der Kunstakademie in Wien entstanden. Die Galerie Weber in Hamburg besitzt einen herumziehenden Geiger von 1644, der sich anschickt, in einem Bauernhofe vor einer Gesellschaft von vier Bauern seine Kunst zu zeigen, und das Reichsmuseum in Amsterdam einen Quacksalber von 1648, der seine Heilmittel einem mißtrauischen Bäuerlein anpreist. Ein beträchtlicher Teil der Bilder aus den vierziger Jahren befindet sich auch in englischem Besitz, namentlich auf den Schlössern des Adels, der schon seit dem vorigen Jahrhundert auf die Werke Adriaens eifrig fahn-



Abb. 38. Das musikalische Trio. Nach einer Radierung.



Abb. 39. Ein Liebespaar. Nach einer Radierung.

dete. Von datierten Bildern sind vornehmlich eine Gesellschaft lustiger Bauern von 1647 in Dulwich College und die Kartenspieler von 1648 bei Lord Northbrook in London zu nennen.

Wie bereits in den dreißiger, hat Adriaen auch in den vierziger Jahren zahlreiche Halbfigurenbilder gemalt. Sie müssen sich einer ganz besonderen Gunst des Publikums erfreut haben, unter dem er seine Abnehmer fand, vielleicht weil sie so gemütlich zu lachen verstanden oder doch immer ein so heiteres, stillvergnügtes Gesicht zeigten. Es scheint, daß Adriaen vielleicht aus ökonomischen Gründen, vielleicht auch den Wünschen und Bedürfnissen seiner Besteller entgegenkommend, diese Bildchen meist paarweise oder auch in größeren, zusammenhängenden Reihen verkaufte. Als Gegenstücke z. B. scheinen zwei von 1640 datierte Halbfiguren von Bauern in der Kunsthalle zu Hamburg gemalt zu sein, von denen der eine sich kratzt, während der andere aus einer Thonpfeife raucht. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß beide ursprünglich zu einer Folge von Darstellungen der fünf Sinne gehört haben und daß dann das eine Bildchen das Gefühl, das andere etwa den Geruch versinnlicht habe. Solche Allegorien waren zu jener Zeit in der holländischen Genremalerei sehr beliebt, gefördert durch die humanistische Gelehrsamkeit, die auch die Denkweise und den Geschmack der höheren Gesellschaftskreise beeinflußt hatte. Aber die holländische Malerei der vierziger, fünfziger und sechziger Jahre war noch viel zu triebkräftig und lebensfreudig, als daß sie sich schon zu so trockenen und frostigen Versinnlichungen abstrakter Begriffe durch gespreizte Frauengestalten in antiken Gewändern oder in modischer Phantasietracht verstanden hätte, wie sie in den letzten Decennien des Jahrhunderts durch Willem van Mieris und ähnliche Maler auf den Markt gebracht wurden. Für Adriaen van Ostade zumal war es selbstverständlich, daß er die Äußerungen der fünf Sinne in seiner derben, materiellen Weise veranschaulichte.

Die besondere Gattung von Halbfiguren, durch die er den Gebrauch der fünf Sinne zu demonstrieren liebt, ist übrigens nicht etwa seine Erfindung. Auch hier gehen wieder die Vorbilder, soweit Adriaen van Ostade in Betracht kommt, auf Brouwer zurück. Alle seine Einzelfiguren von Rauchern, Trinkern und Bauern, die sich bei ihren Dorfbarbieren unter mörderlichem Geschrei einer Operation unterwerfen, sind Teile von Cyklen, die die fünf Sinne darstellen. Die wechselvollen Schicksale, denen Bilder eigentlich noch mehr als Bücher ausgesetzt sind, haben die einzelnen Teile nur im Laufe der Jahrhunderte auseinander gerissen, so daß die Bilder, die jetzt in öffentlichen und Privatsammlungen meist nur noch einzeln, seltener zu zweien und dreien vorkommen, besondere Namen, wie „der Trinker“,

„der Raucher," „der Zahnbrecher" u. s. w. führen. Gleichzeitige Kupferstiche klären uns über die Zusammengehörigkeit dieser Bilder auf. Wir besitzen auch ein urkundliches Zeugnis dafür, daß die Darstellungen der fünf Sinne in Haarlem sehr beliebt gewesen sein müssen. Im Jahre 1643 wurde vor den Vorstehern und Kommissaren der Lukasgilde über einen Rechtsstreit verhandelt, der seit zwei Jahren zwischen dem jungen Isack van Ostade, dem Bruder Adriaens, und einem Kunsthändler schwebte, der bei jenem neben anderen Gemälden fünf runde Bilder mit der Darstellung der fünf Sinne bestellt hatte. Da der Künstler seinen Verpflichtungen nicht nachgekommen war, wurde er verurteilt, wenigstens einen Teil der bestellten Bilder, darunter die fünf Sinne, auf die anscheinend der Hauptwert gelegt wurde, bis zu einem bestimmten Termin nachzuliefern.

Von einer solchen Folge der fünf Sinne,



Abb. 40. Ein Geiger vor einem Dorfwirtshaus. Nach einer Radierung.

die Adriaen gemalt hat, besitzt die Ermitage in St. Petersburg noch drei Stück: das Gefühl, das durch einen Bauern versinnlicht wird, der sich eine Wunde am Arm verbindet, das Gesicht in Gestalt eines in seinem Armstuhl sitzenden, lesenden Greises und den Geschmack, den ein Bauer verkörpert, der am Frühstückstische eben nach einem Glase Bier greift. Das zweite Bild trägt die Jahreszahl 1651. Die Zusammengehörigkeit dieser Bilder ist einerseits durch die Übereinstimmung der Maße, andererseits durch ihre Herkunft aus derselben Sammlung beglaubigt. Es ist demnach nicht schwer, noch mehrere solcher Folgen zusammenzustellen, wenn man in den verschiedenen Museen Umschau hält. So besitzt z. B. das Museum in Antwerpen einen Raucher, der den seiner Kalkpfeife entströmten Dampf mit so innigem Behagen, mit so viel Liebe und Verständnis mit seinen weitgeöffneten Nasenlöchern wieder einzufangen sucht, daß man sich kaum einen passenderen Vertreter des Geruchs denken kann. Das von seinem Gürtel herabhängende Beil kennzeichnet ihn zugleich als einen Vertreter des Schlächtergewerbes (Abb. 22). Den Geschmack stellt in dieser durch ihn eröffneten Bilderreihe der Heringsesser im Brüsseler Museum (Abb. 23) dar. Er stimmt mit dem prächtigen Bildnis des Schlächters, das die Jahreszahl 1655 trägt, nicht nur in den Maßen der Bildertafel, sondern auch in der malerischen Behandlung überein. Auf ein paar Centimeter weniger oder mehr in der Höhe oder Breite ist bei solchen Vergleichen kein großes Gewicht zu legen. Denn die Eichenholzbretter, auf denen Adriaen fast ausschließlich gemalt hat, konnten nicht immer in mathematisch genau übereinstimmenden Größenverhältnissen beschafft werden, und es war überdies leicht, allzu auffällige Ungleichheiten durch die Rahmen zu verdecken. Wenn man sich dann weiter in den öffentlichen Museen nach dem Gesicht umsieht, würde nach der Analogie des Petersburger Bildchens gleichen Inhaltes eine feine Charakterstudie im Louvre in Betracht kommen, die im Katalog den Titel „ein Geschäftsmann in seinem Kabinett“ führt (Abb. 24), und das Gehör kann in dieser Reihe nicht besser vertreten sein, als durch den Bäcker in der Petersburger Ermitage, der aus Leibeskräften in sein Horn stößt, um seinen Nachbarn die frohe Kunde zu übermitteln, daß frische Backware aus dem Ofen gekommen ist (Abb. 25).



Abb. 11. Eine Bäuerin mit zwei Kindern an der Hausthür. Nach einer Radierung.

In der Petersburger Galerie befinden sich auch zwei Halbfiguren, die als Gegenstücke gemalt worden sind, die beiden mit der Jahreszahl 1648 bezeichneten Wandermusikanten, von denen der eine die Drehorgel spielt, während der andere seinen Gesang auf der Fiedel begleitet (Abb. 26 und 27). Sie scheinen niemals voneinander getrennt gewesen zu sein. Wenigstens haben sie sich schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts vereint in einer Amsterdamer Sammlung befunden. Dagegen hat die Alte mit der weißen, aus dem halbdunklen Hintergrund hervorleuchtenden Haube in derselben Sammlung, die mit freundlichem Lächeln aus ihrem von Weinreben umrankten Fenster auf die Straße blickt (Abb. 28), ihren Partner verloren. Man muß ihn im Louvre suchen, in der Sammlung La-



Abb. 42. Ein Trinkgelage. Nach einer Radierung.

caze, wo er den Namen „der Leser“ trägt (Abb. 29). Aber der joviale Herr hat seine Lektüre unterbrochen. Mit der linken Hand hat er das Augenglas auf die Fensterbrüstung gelegt, um ebenfalls auf die Straße zu sehen und etwa einem Vorübergehenden einen freundlichen Morgengruß zuzurufen. —

Nicht bloß die Gemälde Adriaens aus den letzten dreißiger und vierziger Jahren zeigen den Einfluß Rembrandts. Auch seine Radierungen, deren erste ebenfalls um diese Zeit entstanden sind, lassen erkennen, daß er sich nach Rembrandtschen Mustern gebildet hat. Es ist sogar wahrscheinlich, daß ihn das Beispiel Rembrandts erst angeregt hat, zur Radiernadel zu greifen. Eine technische Unterweisung in seiner Nachbarschaft scheint er nicht erlangt zu haben, da in Haarlem wohl der Kupferstich in hoher Blüte stand, die Radierung aber selten geübt wurde. Aus den Radierungen Rembrandts, vornehmlich aus den frühen der dreißiger Jahre, mag er sich mühsam eine Technik gebildet haben, deren Ausübung ihm, wie sich aus den verschiedenen, auf uns gekommenen Drucken seiner radierten Platten, den sogenannten Zuständen, ersehen läßt, große Schwierigkeiten bereitete. Namentlich war er in der Handhabung der Ätzung unsicher, da er selten damit vollkommen befriedigende Ergebnisse erzielte. Wieder und wieder überging er die Arbeit des Ätzwassers mit der kalten Nadel, bis er die gewünschte Harmonie, die koloristische Stimmung bei einem feinen, silbrigen Gesamtton erreicht hatte. Aus dieser Art zu arbeiten erklärt es sich wohl, daß Adriaen als Radierer bei weitem nicht die Fruchtbarkeit entfaltet hat wie als Maler und Zeichner. Er hat nur fünfzig Radierungen hinterlassen, die sich auf einen Zeitraum von mindestens dreißig Jahren — die Daten auf seinen Blättern reichen von 1647 bis 1678 — erstrecken. Während Rembrandt in der Radierung ein künstlerisches Ausdrucksmittel sah, das seine übrige Thätigkeit in einer ihm notwendig erscheinenden Weise ergänzte und das ihm mit

der Zeit unentbehrlich wurde, benutzte Adriaen van Ostade die Radierung nur, um die Motive, die er auf seinen Bildern behandelt hatte, noch einmal zu bearbeiten, vielleicht sogar mehr aus persönlicher Liebhaberei als aus geschäftlichem Interesse. Er war auch weit entfernt, sich, wie es Rembrandt unablässig that, besonders schwierige künstlerische Probleme zu stellen, woran ihn schon seine ungewandte Technik hinderte, führung und gleichmäßiger Beleuchtung in den Vordergrund, bis zuletzt Blätter entstehen, die in der sorgsamen Behandlung aller Einzelheiten, auch der nebensächlichsten und geringfügigsten, an die Aquarelle des Künstlers aus den siebziger Jahren erinnern.

Wie Rembrandt machte Adriaen van Ostade seine ersten Radierversuche mit kleinen Köpfen und Einzelfiguren. Zwei Köpfe

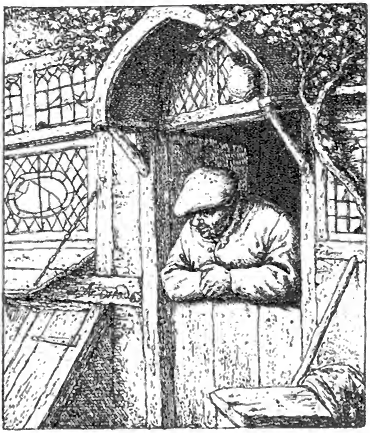


Abb. 43. Ein Bauer unter der Hausthür. Nach einer Radierung.

und man findet daher auf seinen Blättern auch nicht das feine Helldunkel, die vielseitigen Lichtwirkungen, die wir auf seinen Gemälden bewundern, selbst nicht auf jenen Radierungen, die Scenen in geschlossenen Räumen darstellen. Der Einfluß Rembrandts zeigt sich eigentlich auch nur in seinen früheren Radierungen aus den vierziger Jahren, auf denen er noch nach starken malerischen Kontrasten strebt und mehr die koloristische Wirkung betont. Später tritt mehr und mehr das rein zeichnerische Element bei möglichst einfacher Linien- eines lachenden Bauern und einer lachenden Bäuerin, die als Gegenstücke gedacht sind, sind ersichtlich den kleinen Bildnissen, die Rembrandt in den zwanziger Jahren in Leiden radiert hat, wie z. B. dem seiner Mutter von 1625, nachgebildet, und einige Einzelfiguren, wie z. B. ein Bauer mit einer langen Schürze und ein in einen Mantel gehüllter Mann mit breitkrempigem Hute, erinnern wieder an die schlottrigen, zerlumpten Bettlergestalten Rembrandts aus dem Anfang der dreißiger Jahre. Wie diese Blätter, schließen sich auch die fünf

datierten Radierungen Adriaens aus den vierziger Jahren noch ziemlich eng an die Rembrandtsche Technik an, wenngleich zu beachten ist, daß Adriaen immer ängstlich tastet, wo Rembrandt sich bereits in voller Freiheit, seiner Wirkungen sicher, ergeht. Von 1647 datiert sind der Leiermann (Abb. 30), der fast wie eine Vorstudie zu dem gleichartigen Petersburger Bild aussieht (Abb. 27), das Innere einer Scheune (Abb. 31) und eine Bauernfamilie in ihrer im verwegensten Sinne des Wortes „malerischen“ Häuslichkeit, deren Gerät und Mobiliar Meister Adriaen mit innigem Behagen und tiefer Sachkunde wiedergegeben hat (Abb. 32), von 1648 der zärtliche Familienvater, der seinem jüngsten Kinde den Brei einlöffelt, während die Mutter am Kaminfeuer die Windeln trocknet (Abb. 33), und der Charlatan, der einer Bauernfamilie die Wunderkraft seiner Tränke und Salben anpreist (Abb. 34).

Man hat die Bauern und Kleinbürger Adriaens als stumpfsinnige Gesellen charakterisiert, die, von des Tages Arbeit niedergedrückt, keiner geistigen oder auch nur gemütvollen Regung mehr fähig, des Abends froh sind, wenn sie im Halbdunkel ihrer Hütte dumpf vor sich hinbrüten und ab und zu in den bescheidenen Genüssen ihres Bier- und Metkruges und ihrer Tabakspfeife schwelgen können. Es ist freilich wahr, daß diese Gestalten nicht den Eindruck erregen, als ob sich in ihnen ein höheres Seelenleben, überhaupt eine feinere Empfindung bemerkbar machte. Die gleichmäßig kurzen, gedrungenen Figuren sehen aus, als wären sie von ihrem Maler aus der Froschperspektive gezeichnet worden, und ihrer gnomenhaften Erscheinung entsprechend scheinen sie nur zu vegetieren, kein geistiges Dasein zu führen. Wenn man aber die Radierungen Adriaens genauer betrachtet, wird man doch zu einer anderen Meinung



Abb. 44. Der Tanz im Wirtshaus. Nach einer Radierung.

bekehrt. Mit welch' inniger, liebevoller Zärtlichkeit betrachtet die Mutter auf dem Blatte mit der Bauernfamilie das jüngste Kind, und wie stark ist die Liebe der ganzen Familie auf dem Blatte mit dem päppelnden Hausvater auf den jüngsten Sprößling konzentriert!

Der Charlatan im Dorfe ruft die Erinnerung an eine Radierung Rembrandts aus dem Jahre 1645 wach, an die Bettlerfamilie, die von einem in seiner Hausthür stehenden Greise ein Almosen empfängt. Eine ähnliche Anordnung, eine fast gleichartige Beleuchtung — aber in dem rein künstlerischen Element, jenem unbestimmbaren Etwas, wodurch sich das Genie vom Talent unterscheidet, halten beide Blätter keinen Vergleich aus. Wie wir es schon bei dem Vergleich zwischen den beiden Darstellungen der Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten erkannt haben, sind beide Künstler, obwohl sie sich bisweilen sehr nahe gekommen sind, durch ihre Temperamente grundverschieden. Rembrandt ist immer überraschend und genial, Adriaen van Ostade immer überlegend und bedachtsam, und wenn man jene beiden Radierungen nebeneinander hält, wird man vielleicht die Zeichnung Adriaens im Vergleich mit der Rembrandtschen sogar pedantisch nennen.

Aber solche Vergleiche wären ungerecht. Wenn man Adriaen van Ostade gerecht beurteilen will, darf man ihn auch als Radierer nicht an dem Höchsten und Unerreichbaren messen, sondern an den anderen, die unter ihm stehen, und danach wird man ihm den nächsten Platz hinter Rembrandt einräumen müssen. Es scheint übrigens, daß Adriaens Radierungen erst nach seinem Tode zu Geltung und Ansehen gelangt sind. An Kunsthändler zu geschäftlicher Ausbeutung hat er seine Platten nicht hergegeben. Nach seinem Tode gingen sie in den Besitz seiner einzigen Tochter über, die an einen Arzt, Dirk van der Stoel, verheiratet war, und dieser ließ in der Haarlemer Zeitung vom 27. April 1686 bekannt machen, daß die



Abb. 45. Der Zeitungsleser (1653). Im Louvre zu Paris.

Platten, fünfzig an der Zahl, nebst allen Abdrücken, die er besäße, bei ihm zum Verkaufe ständen. Sie fanden auch einen Käufer, und später kamen sie nach Paris in den Besitz des Kunsthändlers und Kupferstechers Basan, der sie, um kräftige Abdrücke zu gewinnen, retouchieren ließ, und nach dessen Vielseitigkeit seines Könnens auch auf diesem Gebiete ermessen läßt, zunächst zwei Meisterwerke aus den fünfziger Jahren, in denen auch seine Radierkunst ihre höchste Höhe erreicht zu haben scheint, die Spinnerin vor der Hausthür von 1652, wiederum eine Arbeit in Rembrandtscher Art, und



Abb. 46. Der Bäcker. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Tode ließ sie seine Witwe nochmals überarbeiten. Sie sollen noch heute existieren und zu Abdrücken benutzt werden. Nach ihnen darf man natürlich die feine Kunst des Meisters nicht beurteilen, sondern nur nach den meist sehr seltenen, frühen Zuständen der Platten, die noch seine eigene Hand weisen.

Unsere Abbildungen 35—44 geben noch mehrere seiner hervorragendsten Radierungen wieder, aus denen sich der Umfang und die das Tischgebet von 1653, auf dem das zeichnerische Element das malerische überwiegt. Mit dem Tischgebet in der technischen Behandlung eng verwandt ist das musikalische Trio (Abb. 38), während der Geiger mit dem kleinen Leiermann vor dem Wirtshaus (Abb. 40) wieder mehr an die freie malerische Behandlung Rembrandts anklingt. Auch unter den Radierungen Adriaens sind die Halbfiguren von Bauern und Bäuerinnen zahlreich vertreten, die



Abb. 47. Raufende Bauern (1656). In der alten Pinakothek zu München.

allein oder im trauten Beisammensein oder in Gesellschaft von Kindern aus dem Fenster blicken oder hinter der in ihrer unteren Hälfte geschlossenen Hausthür lehnen.

* * *

Nachdem Adriaen, zwar unter dem Einfluß Rembrandts, aber doch unter voller Wahrung seiner Individualität, seinen Stil 1651 und dann der Zeitungsleser in der Sammlung Lacaze im Louvre von 1653 (Abb. 45) zu nennen. Das nächste Datum — 1655 — finden wir auf dem Bilde des rauchenden Schlächters im Antwerpener Museum (Abb. 22), und da dieser eine starke Ähnlichkeit mit dem die Nachbarschaft durch seinen Hornruf heranlockenden Bäcker im Reichsmuseum zu Amsterdam



Abb. 48. Musikalische Unterhaltung (1656). Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

zur Reife gebracht und auch seinem Kolorit einen durchaus persönlichen Charakter gegeben, hielt er sich zwei Jahrzehnte hindurch, 1650—1670, auf einer solchen, fast gleichmäßigen Höhe, daß es schwer fällt, seine nicht datierten Bilder aus diesem Zeitraum mit voller Sicherheit auf die beiden Jahrzehnte zu verteilen. Wenn wir uns zunächst an die datierten Bilder aus den fünfziger Jahren halten, so sind an erster Stelle die bereits erwähnten Bilder aus der Folge der fünf Sinne in Petersburg von nicht verleugnen kann, haben wir wohl ein Recht, auch dieses Bild den Werken Adriaens aus den fünfziger Jahren beizugesellen. Die außerordentliche Sorgfalt, mit der das Gesicht und die Hände gemalt sind, läßt darauf schließen, daß Adriaen hier, wie nicht selten auf seinen Gemälden, eine bildnismäßige Darstellung gegeben hat (Abb. 46). Das Jahr 1656 wird besonders glänzend durch die Bauernschlägerei in der Münchener Pinakothek (Abb. 47), auf der Adriaen, obwohl er im allgemeinen der

Darstellung solcher Scenen abgeneigt war, doch eine achtungswerte, dramatische Kraft entfaltet hat, und durch das Konzert in einer Bauernstube im Buckinghampalast in London vertreten (Abb. 48). Auf beiden Bildern flutet die Abendsonne in den Raum, dort durch die offene Thür, hier durch das Fenster mit den kleinen, in Blei gefaßten Scheiben. Mit dieser Beleuchtung allein hätte der Künstler seine köstlichen koloristischen Wirkungen nicht erreicht. Wenn wir genauer zusehen, bemerken wir, daß fast überall noch eine zweite Lichtquelle vorhanden sein muß, aus der das Licht gewissermaßen von vorn, vom Beschauer aus gerechnet, auf die Figuren fällt. Man betrachte daraufhin nur den Messerstecher zur Rechten auf dem Münchener Bilde, dessen rechte Hand von vorn grell beleuchtet wird, und die singende Frau auf dem Londoner Bilde, deren Kopf vom Fenster abgewendet, trotzdem aber in volles Licht getaucht ist. In dieser Vervielfältigung der Lichtwirkungen liegt die Selbständigkeit Adriaens. Die einseitige Lichteinführung genügt ihm längst nicht mehr. Er wollte jeden Binnenraum von allen Seiten durchleuchtet sehen und an diesem Kreuzfeuer von Lichtstrahlen seine koloristische Virtuosität erproben.



Abb. 49. Ein Bauer mit einer Laterne. In den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.)

Um diese Zeit hat Adriaen van Ostade auch einen Versuch gemacht, mit den Malern



Abb. 50. Stammtisch in der Dorfschenke (1660). In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)



Abb. 51. Bauerngesellschaft (1661). Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

der sogenannten Nachtstücke, mit Honthorst und Gerard Dou, zu wetteifern. Das städtische Museum in Frankfurt a. M. besitzt die Schilderung eines Schweineschlachtens bei Fackellicht von 1657, und nach Italien, in die Galerie der Uffizien zu Florenz, hat sich ein zweites Effektstück dieser Art verirrt, die Halbfigur eines hinter der Hausthür erscheinenden Bauern, dessen lachendes Gesicht von einer Laterne bestrahlt wird, die er in der Rechten hält (Abb. 49).



Abb. 52. Der Schulmeister (1662). Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Bei diesen Versuchen scheint es aber geblieben zu sein. Außer zwei Radierungen, von denen die eine ebenfalls ein Schweineschlachten bei Licht darstellt, während die andere eine Sängergesellschaft im Fenster bei Kerzen-

licht vorführt, finden wir unter Adriaens Werken keines mehr, das sich mit der Wiedergabe so greller Lichtwirkungen beschäftigt. seine Kraft an der malerischen Specialität eines Kunstgenossen zu messen und den Leuten zu zeigen, daß er auch so etwas könne.



Abb. 53. Bauern in der Schenke (1662). Im Königl. Museum im Haag.

Er war ein Freund warmer, ruhiger Harmonie. Das ist der Grundzug seines ganzen Schaffens, und darum sind ihm selbst die schrillen Dissonanzen der Töne zuwider. Nur ab und zu mag es ihn gereizt haben,

Im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. befindet sich noch ein zweites datiertes Bild aus den fünfziger Jahren, das Innere einer Schenne von 1656, in der Galerie des Herzogs von Arenberg in Brüssel eine

Wirtsstube mit Trinkern von 1653, und am Ende dieser ersten Reihe von Werken aus Adriaens Blütezeit steht, das Jahrzehnt würdig abschließend, der Stammtisch in der 1661 im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 51), mit der Dorfschule von 1662 im Louvre, einem der vollendetsten Werke des Meisters (Abb. 52), mit der Wirtshaus-



Abb. 54. Ein Maler in seiner Werkstatt (1663). In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Dorfschenke von 1660 in der Dresdener Galerie (Abb. 50). Die Jahreszahl ist nicht mehr ganz deutlich; daß sie aber nicht anders gelesen werden kann, beweist ein Vergleich mit anderen, sicher datierten Bildern aus dem Anfang der sechziger Jahre, wie z. B. mit der Bauerngesellschaft von scene von demselben Jahre im Museum des Haag (Abb. 53) und vor allen der berühmten Malerwerkstatt von 1663 in der Dresdener Galerie (Abb. 54), einem Bilde, das wohl unter allen Gemälden Adriaens die größte Volkstümlichkeit erreicht hat, nicht zum wenigsten deshalb, weil man allgemein

glaubt, daß der Künstler sich selbst dargestellt habe. Also in einem solchen armseligen, unbehaglichen und unordentlichen Raum hat der Maler gehaust, der so oft die Sonne auf seinen Bildern eingefangen hat, der eigentlich immer heiter und vergnügt gewesen sein muß und sich doch mit so wenigem begnügte! Wir haben jedoch Ursache, zu glauben, daß sich Adriaens Leben in anderen, viel feineren und behaglicheren Daseinsformen bewegt hat. Schon in den fünfziger Jahren muß Adriaen ein wohlhabender Mann gewesen sein, und im Anfang der sechziger Jahre stand er auf der Höhe seines bürgerlichen Ansehens. Im Jahre 1662 berief ihn das Vertrauen seiner Kunstgenossen als Dekan an die Spitze der Lukasgilde. Wenn sich Adriaen also wirklich auf diesem Bilde dargestellt haben sollte, so hat er damit sicherlich nicht ein getreues Abbild seiner Person und seiner Umgebung geben wollen. Es war wiederum nur sein altes Interesse an dem rein Malerischen, an dem Spiel des Lichts in Räumen voll



Abb. 55. Ein Maler in seiner Werkstatt. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 56. Der Heiratsantrag. Im Königl. Museum im Haag.

Gerümpels, das ihn zur Darstellung eines Künstlers gereizt hatte, der auch in ärmlicher Umgebung fröhlich drauf lospinselt. Mit unübertrefflicher Feinheit ist das Spiel



Abb. 57. Familienbild (die sogenannte Familie des Adriaen van Ostade). Im Louvre zu Paris. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

des Lichts auf dem grauen Rocke des Künstlers und seiner roten Kappe wiedergegeben, ohne daß die malerische Behandlung etwas Mühsames, Gequältes oder gar Gelecktes hätte, wie es viele ähnliche Feinmalereien eines Dou zeigen!

Adriaen hat dasselbe Motiv noch zweimal behandelt, einmal auf einer Radierung, das andere Mal auf einem Gemälde im Reichsmuseum zu Amsterdam, das etwa um 1650, vielleicht auch noch etwas früher entstanden ist, da es den Einfluß Rembrandts noch in voller Frische, ohne die spätere Umwandlung nach Adriaens Eigenart, zeigt (Abb. 55). Beide unterscheiden sich wesentlich von dem Dresdener Bilde. Zunächst durch eine andere Gestaltung des Raumes und dann dadurch, daß auf beiden Bildern außer dem Maler noch zwei Figuren anwesend sind, auf dem Amsterdamer ein

Lehrjunge, der nach alter guter Sitte die Farben auf einer Steinplatte reibt, und ein zweiter älterer Gehilfe, der die Farben auf die Palette setzt. Da der Maler an einer Landschaft malt, hat man vermutet, daß Adriaen hier seinen Bruder Isack, der überwiegend Landschaften gemalt hat, dargestellt habe, und diese Vermutung hat eine Wenn er Bildnisse malen wollte — und er hat welche gemalt —, ging er ganz anders zu Werke, und damit kommen wir zu dem schwierigsten Kapitel in der Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Bis vor kurzem stand die berühmte „Familie des Adriaen van Ostade“ im Louvre (Abb. 57) unter den Werken des Meisters



Abb. 58. Der Arzt in seinem Studierzimmer (1665). Im Königl. Museum zu Berlin.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

große Wahrscheinlichkeit für sich, da das Bild auf der Staffelei, wie sich selbst noch auf unserer Abbildung erkennen läßt, ein von Bäumen beschattetes, hochgiebliges Haus mit mehreren Figuren davor zeigt. Es ist eine der Scenen, die, wie wir später sehen werden, Isack van Ostade mit besonderer Vorliebe geschildert hat, ein Halt von Reisenden vor einem Wirtshaus an der Landstraße. An eine porträtartige Darstellung hat Adriaen aber auch hier nicht gedacht. so völlig vereinzelt, so ganz außerhalb des Zusammenhanges seiner Entwickelung da, daß man, besonders in neuester Zeit, ernsten Zweifel an der Autorschaft Adriaens geäußert und daß Woermann sogar in seiner „Geschichte der Malerei“ das Bild mit Stillschweigen übergangen hat. Zwei Forscher, die als unbestrittene Autoritäten auf dem Gebiete der holländischen Malerei geachtet werden, W. Bode und A. Bredius, der Direktor des Königlichen Museums im

Mauritshuis im Haag, haben aber stets an der Echtheit des Bildes festgehalten, und letzterem ist es auch gelungen, ein zweites, ganz ähnliches Bild aus der Verborgenheit zu ziehen, das nicht bloß durch die malerische Behandlung, die sogenannte Handschrift des Künstlers, sondern auch dadurch als ein Werk Adriaens gesichert erscheint, daß dieser sich selbst darauf dargestellt hat. Dieses zweite Bild, das A. Bredius selbst besitzt und von ihm als Leihgabe dem ihm unterstellten Museum im Haag überwiesen worden ist (Abb. 56), gehört dem vornehmeren bürgerlichen Genre an, wie es besonders von Terborch, Jan van der Meer von Delft und ihren Schülern und Nachahmern gepflegt worden ist. Nicht bloß in der feinen, überaus liebevollen Behandlung aller Stoffe, in der sorgsamen Malerei, sondern auch in der ganzen Auffassung, in der lebendigen, sprechenden Charakteristik der Köpfe und in dem novellistischen Reize des dargestellten Moments ist Adriaen mit jenen Meistern verwandt, ohne daß jedoch eine Beeinflussung Adriaens durch sie, die erheblich jünger waren als er, anzunehmen ist. Wie auf das Helldunkel in seiner ersten Periode ist er auch auf die Feinmalerei seiner mittleren Zeit, die er besonders in den fünfziger und sechziger Jahren ausbildete, ohne fremde Anregung, nur aus seinem eigenen koloristischen Gefühl heraus, gekommen. Bredius hat das Bild in seinem Katalog des Haager Museums „Heiratsantrag“ genannt, und diese Deutung ergibt sich in der That ganz ungezwungen aus der Haltung und dem Mienenspiel der vier dargestellten Personen. Der Freier, der die Züge Adriaens trägt, legt beteuernd die Rechte auf das Herz, als ob er den Inhalt des Schreibens bekräftigen wollte, das die behäbige Alte in ihrer Hand hält. Es mag ein Empfehlungsschreiben von befreundeter Seite an die Mutter der begehrten Braut sein. Mit freudig überraschter Miene erhebt sich die Alte von ihrem Sitz und wendet sich der im Vordergrund sitzenden, nicht minder wohlgenährten Tochter zu, die in etwas blöder Verlegenheit vor sich hin blickt, und um diese Verlegenheit zu verbergen, mit dem kleinen Hunde zu ihrer Linken spielt. Am Fenster, den rechten Arm auf den Tisch gestützt, sitzt der Vater, in würdevoller Haltung die Antwort der Tochter auf den Antrag erwartend. Er ist offenbar in seinem Frühstück unterbrochen worden. Auf dem Tische steht ein Glas Wein, daneben eine schöne Delfter Schüssel mit einer angeschnittenen Melone, davor liegt ein Messer, und auf einer zweiten Schüssel sieht man den nationalen Hering, ohne den das Frühstück eines Holländers im siebzehnten Jahrhundert unvollständig gewesen wäre. Es ist eine solide, bürgerliche Familie, in die der Freier hineinheiratet. Davon zeugen außer der gediegenen Tracht des Ehepaares und seiner Tochter, die über einem Kleide von grüner Seide eine mit Pelz gefütterte hellrote Jacke — es sind Adriaens Lieblingsfarben — trägt, die Bilder an den Wänden und der übrige Hausrat.

Es ist schwer, der Verlockung zu widerstehen, die Novelle, die das Bild anregt, noch weiter auszuspinnen und zu deuten. Denn Adriaen van Ostade hat wirklich in den fünfziger Jahren, in denen das Bild nach seinen stilistischen Merkmalen entstanden sein muß, zum zweitenmal geheiratet. Am 26. Mai 1657 vermählte er sich in Amsterdam mit einem Mädchen aus angesehener Familie, dessen Name uns nicht überliefert worden ist. Auch diese zweite Ehe war nicht von langer Dauer, da Adriaen seine zweite Frau bereits nach neun Jahren, am 24. November 1666, durch den Tod verlor. Wir haben oben gesehen, daß Adriaen seiner verstorbenen Gattin in der ein Jahr nach ihrem Tode gemalten Anbetung der Hirten ein Erinnerungsdenkmal gesetzt hat. Sollte er nicht auch auf den Gedanken gekommen sein, in den ersten Jahren seiner Ehe oder bald nach der Hochzeit die Erinnerung an seine Brautwerbung auf einem Bilde festzuhalten, das er als ein Familienbild — gegen seine Gewohnheit — mit seinem Namen oder seinem Monogramm zu bezeichnen nicht für nötig erachtet hat?

Das sogenannte Familienbild im Louvre, das schon seit dem vorigen Jahrhundert für ein Bildnis Adriaens, seiner Frau und seiner Kinder gegolten hat, hat freilich mit der Person des Künstlers nichts zu schaffen. Adriaen hat, wie urkundlich erwiesen ist, nur eine Tochter gehabt, und die Züge des alten Herrn, der eher den Eindruck eines Sechzigers als den eines Vierzigers macht, stimmen mit denen Adriaens, wie er uns auf dem Bild im Haag und auf dem von

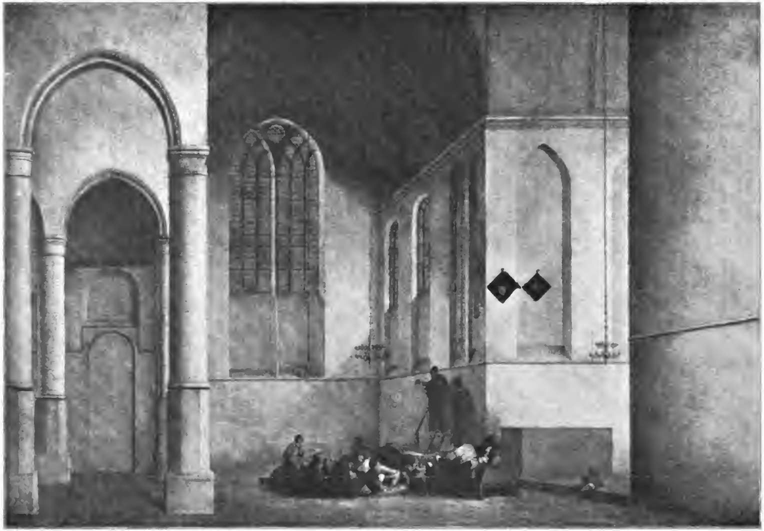


Abb. 59. Inneres einer protestantischen Kirche. Von Pieter Saenredam. Mit Figuren von A. van Ostade. In der Königl. Pinakothek zu Turin.
(Nach einer Photographie von D. Anderson in Rom.)

Jakob Houbraken für das Werk seines Vaters gestochenen Bildnis erscheint, nicht überein. Nach einer anderen Auslegung soll der junge Mann in der Nähe der Thür der jüngere Bruder Adriaens sein, der mit seiner neben ihm stehenden Gattin die Familienidylle vervollständigt. Aber Isack war nur elf Jahre jünger als sein Bruder, während der Altersunterschied zwischen den auf dem Bilde dargestellten Personen erheblich größer ist. Man wird also die alte Überlieferung, daß wir auf diesem Bilde den Meister Adriaen selbst inmitten seiner Familie zu sehen haben, aufgeben müssen. Daß es trotzdem ein Familienbild ist, daß es ein Ehepaar mit seinen acht Kindern darstellt, nicht etwa ein einfaches Genrebild ist, lehren uns zahlreiche Seitenstücke der gleichzeitigen holländischen Malerei.

Beide Bilder, das Haager Genrestück und das Familiengemälde im Louvre, sind, wie die übereinstimmende koloristische Haltung in einem kühlen grauen Gesamtton und andere Merkmale erkennen lassen, fast zu gleicher Zeit entstanden, wie Bredius annimmt, etwa in den Jahren 1650—1655. Wir möchten die Entstehungszeit dieser Bilder aber etwas später ansetzen, an das Ende der fünfziger Jahre, um die Zeit,



Abb. 60. Lachender Bauer. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

wo Adriaens malerischer Stil sich von dem warmen braunen Gesamtton zu einer etwas kühleren Färbung und damit auch zu einer etwas glatteren Behandlung in der Art der holländischen Feinmaler umzuwandeln begann. Da Adriaen infolge seiner zweiten Heirat, wie Bredius ermittelt hat, mehreremal Amsterdam besuchte, ist es nicht aus-



Abb. 61. Naturstudie nach einem Bauern. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

geschlossen, daß er durch die Berührung mit den in den fünfziger und sechziger Jahren in Amsterdam besonders beliebten Bildnismalern Einflüsse empfing, die sich in den beiden genannten Bildnisgruppen und auch noch in einer Reihe anderer Bilder geltend machten. Der Modemaler war damals aber nicht mehr Rembrandt, der schon seit der Mitte der fünfziger Jahre mit seiner Kunst mehr und mehr vereinsamte, sondern Thomas de Keyser und Bartholomäus van der Helst waren die gesuchtesten Porträtisten, und besonders die kleinen, zum Teil auch genreartig aufgefaßten und angeordneten Familienbildnisse des ersterem mögen Adriaen van Ostade vor Augen geschwebt haben, als er sich ebenfalls als Bildnismaler versuchte.

Jene beiden Bilder sind uns auch als kulturgeschichtliche Zeugnisse für Adriaens Lebensweise und Bildungsstufe von Wichtigkeit. In diesen Gesellschaftskreisen und in Räumen, wie sie hier dargestellt sind, lebte er, nicht in den halb verfallenen, unwirtlichen Baracken, in denen er uns, nur seinem Vergnügen an rein malerischen Reizen folgend, seine ärmeren Kunstgenossen vorgeführt hat.

Dafür, daß Adriaen auch sonst noch Bildnisse gemalt hat, liegt uns ein Zeugnis in einem 1665 gemalten Bildnis des besonders durch seine mikroskopischen Entdeckungen be-

rühmt gewordenen Naturforschers Antony van Leeuwenhoek vor, das den Gelehrten in seinem Arbeitszimmer bei seinen Studien darstellt. Es befand sich früher in der Sammlung de Kat, und der holländische Kunstforscher Vosmaer, der es dort gesehen hatte, rühmte daran, daß der Maler hier alle Eigenschaften eines großen Bildnismalers entfaltet hätte. Mehrere Bilder aus den sechziger Jahren, die uns ebenfalls Gelehrte in ihren Studierzimmern vorführen, lassen uns vermuten, daß wir auch in ihnen Bildnisse zu erkennen haben, wie z. B. in dem Advokaten in seinem Arbeitszimmer von 1664 im Nationalmuseum zu Stockholm, in dem Arzte, der aufmerksam die Flüssigkeit in einem Glase betrachtet, von 1665 im Berliner Museum (Abb. 58), vielleicht auch in dem Advokaten in der früheren Bridgewatergallery, der ein Schriftstück durchliest, das der neben ihm in erwartender Haltung stehende Klient ihm überbracht hat. Als ein Vertreter unfruchtbarer Pseudowissenschaft ist dagegen der von 1661 datierte Alchemist in der Londoner Nationalgalerie durch die auf einem Papier befindliche Inschrift: Oleum et operam perdis! (d. h. du verlierst Öl und Arbeit!) gekennzeichnet.



Abb. 62. Zwei schmausende Bauern (1663.) In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Diese ganze Gruppe von Bildern, die mit der Zeit wohl noch eine beträchtliche Erweiterung finden dürfte, wenn die For-

schung erst dieser Art Adriaenscher Werke ihre volle Aufmerksamkeit zugewendet haben wird, zeugt bereits genügend dafür, daß der Künstler auch im sogenannten vornehmen Genre heimisch war und daß seine Bilder dieses Schlages nur durch die Menge seiner humoristischen Bauernbilder, an denen Kunstsammler und Publikum ein größeres Gefallen fanden, in den Hintergrund gedrängt werden und so in unverdiente Vergessenheit geraten sind. Manches derartige Bild mag zu Grunde gegangen sein, manches in den öffentlichen Galerien unter anderem Namen verborgen, manches auch in Privatbesitz versteckt sein. Sowohl die schwer zugänglichen englischen als auch die französischen Privatsammlungen, insbesondere die der Rothschilds, bergen noch viele der schönsten Werke Adriaens, die gewiß noch manche wertvolle Aufklärung über seine künstlerische Entwickelung, über den Umfang und die Vielseitigkeit seines Schaffens geben würden, wenn man sie, wenn auch zunächst nur durch Photographien, für die Kunstforschung fruchtbar machen wollte. Denn mit den etwa vierhundert Bildern, die der Engländer Smith in einem für die Kenntnis Adriaens grundlegenden Verzeichnis seiner Werke beschrieben hat, ist der Umfang seines Schaffens keineswegs erschöpft. Smith war mit dem Inhalt der deutschen Kunstsammlungen nur ungenügend vertraut, und



Abb. 63. Zwei rauchende Bauern (1664). In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

von den Jugendbildern, die W. Bode erst entdeckt hat, nachdem er sie von ihren falschen Bezeichnungen befreit, hat Smith natürlich keine Kenntnis gehabt. Man wird danach in Betracht zieht, daß keines der uns bekannten Bilder flüchtig oder gar nachlässig und lieblos behandelt ist, daß viele sogar äußerst geistreich gemalt sind und daß der



Abb. 64. Bauern am Kamin (1667). Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

nicht fehlgreifen, wenn man die Gesamtzahl der von Adriaen van Ostade hinterlassenen Gemälde auf mindestens fünfhundert schätzt. Das setzt eine ungemein arbeitsame Lebensweise voraus, zumal wenn man Künstler mit den Jahren die Sorgsamkeit und Sauberkeit seiner malerischen Durchführung bis zur Feinmalerei steigerte.

Schon nach den von uns angeführten Beispielen wird man es aufgeben müssen,

Adriaen ausschließlich als Bauernmaler zu betrachten, zu dem ihn die einseitige Vorliebe der Nachwelt, vielleicht auch schon seiner spielen, und er hat auch Innenräume ganz ohne Figuren gemalt. Ein solcher, das Innere eines Hofes, „ein Wunder und



Abb. 65. Nach der Mahlzeit. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Zeitgenossen gemacht hat. Wir haben schon oben erwähnt, daß der Künstler auch Landschaften gemalt hat, auf denen die Figuren nur die Rolle einer nebensächlichen Staffage Meisterwerk schlechthin“, befand sich 1857 auf der Ausstellung in Manchester, wo es W. Burger sah und in begeisterten Worten beschrieb: „Ein Fenster, ein Weinstock, der

sich an einer Mauer emporrankt, eine Pumpe, ein paar Fässer und andere Hausgeräte, Fische in einem Sieb und auf einem Brett Töpfe und kleiner Krimskrams — das ist einer Versteigerung in Paris für 7410 Francs nach England verkauft.

Adriaen hat gelegentlich auch Tierstücke gemalt. Daß er ein großer Freund



Abb. 66. Rauchende und trinkende Bauern. Im Buckinghampalast zu London. (Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

alles! Aber das ist in einem Ton, von einer Gewandtheit der Pinselführung, von einer Harmonie, die ganz außerordentlich sind!" Auch diese Art von Bildern wurde um ihrer malerischen Reize willen von den Engländern frühzeitig geschätzt. Bereits im Jahre 1826 wurde jener Hofwinkel auf

des Hundegeschlechts war, haben wir schon aus vielen seiner Bilder erkannt. Es gibt kaum eine größere Bauerngesellschaft in einer Hütte oder Wirtsstube von seiner Hand, auf der nicht auch ein Hund anwesend ist, und wer sich etwas auf Hunderassen versteht, der wird gewahr werden, daß sich Adriaen

auch auf diesem Gebiet als feiner Beobachter erweist. In der ehemaligen Sammlung des Fürsten Galitzin befand sich ein reines Tierbild: in der Ecke eines Bauernhofes liegt, von der Sonne beschienen, auf einem Haufen von Strohbündeln ein junges Kätzchen auf der Lauer, das mit neugierigen Blicken ein auf dem Erdboden liegendes, zerbrochenes Ei betrachtet. —

Um das Bild von Adriaens Vielseitigkeit zu vervollständigen, müssen wir endlich noch erwähnen, daß er es wie viele berühmte niederländische Figurenmaler des siebzehnten Jahrhunderts nicht verschmähte, mit Architektur- und Landschaftsmalern zusammen zu arbeiten und ihren Bildern eine wirkungsvolle Staffage zu geben. Obwohl wir erst wenige Bilder dieser Art nachweisen können, wird ihre Zahl nicht unbeträchtlich gewesen sein, da Adriaens geschickte Hand eine beschränkte Zahl von Figuren, wie sie zur Belebung von Innen-



Abb. 67. Die Trinker. Im Buckinghampalast zu London.

räumen oder Landschaften erforderlich war, mit großer Schnelligkeit hinzuzaubern verstand. Wegen dieser Schnelligkeit und geistreichen Leichtigkeit der Behandlung ist seine Hand aber auch unverkennbar. In der Pinakothek zu Turin befindet sich die Darstellung des Inneren einer gotischen Kirche, vermutlich der Neuen Kirche in Haarlem von Pieter Saenredam (1597 bis 1665), einem noch der älteren Generation angehörigen Künstler, der es aber bereits verstand, der öden Einförmigkeit der schmucklosen holländischen Gotteshäuser durch die warmen, goldigen Ströme einfallenden Sonnenlichts malerische Reize zu geben (Abb. 59). Die weißgetünchten Kirchen-



Abb. 68. Bauernfamilie. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

wände tragen keinen anderen Schmuck als zwei rautenförmige Familienwappen; aber die Sonnenstrahlen beleben die weiße Fläche, ger auf Kirchenbänken, links auf mitgebrachten niedrigen Schemeln oder unmittelbar auf den Steinfliesen des Fußbodens



Abb. 69. Die Brettspieler. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

und ein übriges hat Adriaen gethan, um den Schauplatz zu beleben. Vor dem auf einer augenscheinlich improvisierten Kanzel stehenden Prediger, dessen Schatten kräftig auf die Wand fällt, sitzt und hockt die Gemeinde, rechts die wohlhabenderen Bürger die ärmeren, die mit gleicher Andacht dem Worte Gottes lauschen. Abseits der Gemeinde aber hat sich's ein Junge auf dem erhöhten Fußboden des Chores bequem gemacht. Das ist ganz besonders charakteristisch für die Kunst des Meisters, der

auch an heiliger Stätte einen kleinen humoristischen Zug nicht unterdrücken wollte.

Einen zweiten von Adriaen van Ostade 25000 Francs angekauft worden ist. Man wird angesichts dieses Bildes an das Gewerbe erinnert, das Adriaens Vater ausübte.



Abb. 70. Das Bauernpaar in der Wirtshauslaube. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

mit Figuren belebten Innenraum besitzt das Königliche Museum in Brüssel, das im Katalog unter dem Titel „Die Ruhe des Webers“ verzeichnete Bild, das erst 1888 für Aber gerade das Charakteristische dieses Bildes, der Webstuhl, ist nicht von Adriaen, sondern von dem Maler geschaffen worden, der auch den übrigen Inhalt des Raumes

und diesen selbst gemalt hat. Es ist nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, der Haarlemer Landschaftsmaler Cornelis Decker, sondern ein gewisser J. Decker, der nur aus den Inschriften auf seinen Bildern, Weber- und Schmiedewerkstätten, bekannt ist. Danach war er etwa von 1640 bis 1660 thätig. Adriaen van Ostade mag vielleicht an dem einförmigen Gewerbe des thaten und recht lustig waren. Die einzigen Leute, die auf seinen Bildern und Radierungen einige Arbeit verrichten, sind die wandernden Musikanten und etwa auch die Frauen, die die notdürftigsten Geschäfte der Kinderpflege verrichten. Das Schweineschlachten, das er mehreremal auf Bildern, Radierungen und Zeichnungen geschildert hat, ist auch nach den damaligen Begriffen



Abb. 71. Der Fischmarkt. Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Webers, das für humoristische Sprünge, wie der Künstler sie liebte, eigentlich nur wenig Raum läßt, keinen Gefallen gefunden haben, und darum überließ er die Darstellung eines Weberhauses gern anderen, die pedantischer und seßhafter waren als er. Gewerbliche und landwirtschaftliche Thätigkeit lag überhaupt nicht im Gesichtskreis seiner Kunst. Im schroffen Gegensatz zu den Künstlern, die das Volk bei der Arbeit darzustellen beflissen sind, hat er seine Landsleute nur dann aufgesucht, wenn sie nichts der holländischen Bevölkerung keine Arbeit, sondern ein Fest.

Auf dem Brüsseler Bilde ruht der Weber von seiner Arbeit aus. Er hat das Mittagsmahl verzehrt und seine Kalkpfeife in Brand gesetzt, und während seine ältere Tochter das Eßgeschirr im Schranke ordnet, beugt er sich zärtlich dem jüngstgeborenen Kinde zu, das die Mutter auf dem Schoße hält. Ein Seitenstück zu diesem Bilde hat sich in der ehemaligen Sammlung des Herzogs von Choiseul befunden. Es zeigt den Weber

hinter seinem Webstuhl bei der Arbeit, während die Frau, vor dem hell auflodernden Kaminfeuer sitzend, mit dem Kinde auf ihrem



Abb. 72. Das vlämische Trio. Im Königl. Museum zu Brüssel.

Schoße spielt. Da das Bild die Jahreszahl 1660 trägt, können wir die Zeit feststellen, wo die beiden Maler, die einander in der feinen Abwägung der Lichtwirkungen so trefflich ergänzen, zusammen arbeiteten. Wer von diesem Zusammenwirken nichts weiß, würde kaum vermuten, daß an diesen Bildern zwei Künstler beteiligt waren — so glücklich sind Figuren und Innenräume zusammengestimmt, so gleichmäßig und ruhig ergießt sich das Licht über Lebendiges und Lebloses. —

Wenn übrigens schon die erwähnten Bildnisse und bildnisartigen Darstellungen des Künstlers den Beweis geliefert haben,

daß er keineswegs im Typischen befangen blieb, sondern daß er auch für das Individuelle einen scharfen Blick und ein tiefes Verständnis besaß, so finden sich auch unter seinen Handzeichnungen zahlreiche Beläge dafür, daß er gründliche physiognomische Studien gemacht hat. Wir führen davon haben, zurückkehren, so haben wir zunächst noch aus diesem Jahre einen Bauerntanz zu erwähnen, der sich bis vor kurzem im Besitz des Sir Anthony Rothschild in London befand. Mit der Jahreszahl 1661 ist außer dem schon genannten Alchemisten in London eine ausnahmsweise auf Kupfer ge-



Abb. 73. Bildnis einer alten Frau. Im Königl. Museum zu Berlin.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

nur zwei Beispiele aus den sechziger Jahren an: die Halbfigur eines lachenden Bauern, der sich eben anschickt, seinen Bierkrug zum Munde zu heben, und den mit gleicher Feinheit und Schärfe durchgeführten Kopf eines zweiten Bauern, der still vor sich hinlächelt (Abb. 60 und 61). —

Wenn wir zur Betrachtung der Werke Adriaens nach ihrer zeitlichen Folge, die wir oben bei dem Jahre 1660 unterbrochen malte Bauerngesellschaft im Reichsmuseum in Amsterdam bezeichnet, und aus dem Jahre 1662 stammt außer der ebenfalls bereits erwähnten Dorfschule im Louvre ein Dreiblatt trinkender Bauern in einer Hütte im Museum des Haag. Von 1663 sind die schmausenden Bauern in der Dresdener Galerie (Abb. 62) und von 1664 das Gegenstück dazu, die rauchenden Bauern in derselben Sammlung (Abb. 63) datiert. Im



Abb. 74. Studie nach einem Bauern. Nach einer Zeichnung im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

z. B. bei dem zärtlichen Bauernpaar in der Wirtshauslaube (Abb. 70), weiß der Künstler durch die Mitwirkung der landschaftlichen Umgebung und des Hintergrundes die feinsten koloristischen Reize bei sorgsamster Durchführung aller Einzelheiten zu entfalten. Schon seit Ende der fünfziger Jahre hatte der Künstler im Gegensatz zu seiner früheren mehr summarischen Behandlung der Details sich einer Feinmalerei zugewendet, die sich aber nicht, wie die der Stilllebenmaler, bloß auf unbelebte Gegenstände, sondern auch auf die Hände und die Köpfe der Figuren erstreckte. Aber diese zierlich ausgeführten Einzelheiten machten sich nie vorlaut bemerkbar, als wollten sie als Bravourstücke gelten, sondern sie ordneten sich stets der koloristischen Gesamtwirkung unter. Ein Meisterwerk unter den Bildern dieser Art ist der schon erwähnte Arzt im Berliner Museum (Abb. 58). Das Muster des über den Tisch gedeckten persischen Teppichs mit seinen leuchtenden Farben,

Jahre 1665 ist das ländliche Konzert in der Ermitage zu St. Petersburg, eines der hervorragendsten Werke des Künstlers, gemalt worden, und im Jahre 1667 sind außer der kleinen Figur eines rauchenden Bauern im Berliner Museum die Bauernfamilie in ihrem Heim in der Ermitage zu St. Petersburg und das Bauerntrio vor dem Kamin im Buckinghampalast in London (Abb. 64) entstanden. Die Gemäldesammlung im Buckinghampalast ist ganz besonders reich an hervorragenden Werken dieser Epoche, die sich durchweg durch eine aufs höchste getriebene Feinheit und Durchleuchtung des Helldunkels auszeichnen, aus dem die Figuren mit plastischer Kraft, die vordersten immer in vollem Licht mit frischen, leuchtenden Lokalfarben heraustreten. Hier sind in erster Reihe die köstlichen Binnenraumdarstellungen mit der Bauernfamilie nach der Mahlzeit (Abb. 65), mit den rauchenden und zechenden Bauern (Abb. 66), mit dem Trinkgelage am Fenster (Abb. 67), mit dem Bauer, der seinen Kindern die Abendsuppe rührt (Abb. 68), und mit den Brettspielern, auf die das Licht der Abendsonne durch das geöffnete, von Weinlaub umrankte Fenster fällt (Abb. 69), zu nennen. Aber auch bei Darstellungen im Freien, wie



Abb. 75. Studie nach einem Bauern. Nach einer Zeichnung im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

die kolorierten Pflanzenbilder in dem aufgeschlagenen Folianten, die Inschrift auf dem Delfter Arzneitopf, die Bücher im Schrank, von dem die dunkelgrüne Gardine halb zurückgezogen ist — das alles ist mit peinlicher Genauigkeit und Sauberkeit durchgeführt; aber der Beschauer wird durch diese Gegenstände nicht von der Hauptfigur abgelenkt, von dem Antlitz des Arztes, der seine ganze forschende Aufmerksamkeit auf die Flüssigkeit im Glase konzentriert. Dieselbe liebevolle Sorgfalt bewundern wir auch auf der Wirtshausscene im Buckinghampalast an der Zinnkanne in der Hand des Bauern, an dem Weinglase in der Rechten der Frau und an den Waffeln, die auf einem sauberen, über den Tisch gebreiteten Linnentuche, in bedrohlicher Nähe der Tabakspfeife, liegen.

Auch unter den übrigen nichtdatierten Bildern dieses Zeitraumes befindet sich noch manches hervorragende Werk, das Erwähnung verdiente. Es sind freilich zumeist Innenräume von Bauernhütten und Wirtshäusern mit den bekannten Darstellungen, die keinen neuen Beitrag zur Charakteristik des Künstlers liefern. Gelegentlich betritt er aber ein neues Gebiet, wie z. B. mit dem Fischmarkt im Louvre (Abb. 71), wo man über den Tisch des Verkäufers im Vordergrunde hinweg das bewegte Treiben auf dem Markte im vollen Sonnenschein überblickt, und selbst wenn er ein altes Motiv von neuem abwandelt, wie z. B. auf dem unter dem Namen „das vlämische Trio" bekannten Bilde, das im Jahre 1881 für 19470 Francs in den Besitz des Brüsseler Museums überging (Abb. 72), so weiß er auch in dieser Zeit der Massenproduktion, in einem Alter, wo sonst bei anderen Künstlern die Virtuosität in kalte Routine überzugehen pflegt, durch die Kraft der Charakteristik und die unverwüstliche Frische seines Humors zu fesseln. Wie die drei Musikanten mit Leib und Seele bei ihrer Sache sind und so recht aus Herzenslust fiedeln, blasen und singen, so ging es auch Adriaen mit seiner Kunst, die er noch bis zu seinem siebzigsten Lebensjahre mit Leidenschaft betrieb, wenn auch seine Augen trüber wurden und sein Pinsel schwerfälliger, sein Farbenauftrag an Glanz und Leuchtkraft, sein Kolorit an Wärme und Leben verlor.



Abb. 77. Ein Trinker. Nach einer Zeichnung im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 76. Trunkener Bauer. Nach einer Zeichnung im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Auch in den Einzelfiguren aus den sechziger Jahren läßt Adriaen noch ein Streben nach aufwärts erkennen, das sich in einer Vertiefung der Charakteristik kundgibt. In den Zügen der alten Frau, die in tiefes Nachdenken versunken vor ihrer von Weinlaub umrankten Hausthür sitzt — auf dem Bilde im Berliner Museum (Abb. 73) — spiegelt sich ein Seelenleben wieder, das man im allgemeinen bei den Menschen, die uns Adriaen vorführt, nicht voraussetzt. Aus diesem vergrämten Antlitz spricht sogar ein ganz moderner Zug von Empfindsamkeit. Es ist, als ob die alte Frau um ihre entschwundene Jugend oder um verlorenes Glück trauere!



Abb. 78. Mittagsruhe. Nach einer Zeichnung im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Adriaen hat sich diese Wahrheit und Lebendigkeit in der Charakteristik seiner Figuren bis in sein spätes Alter hinein nur durch seinen beständigen Umgang mit der Natur erhalten. Auch als er bereits auf der Höhe seines Könnens und seiner Erfolge stand, begnügte er sich nicht mit dem in früheren Jahren gesammelten Studienvorrat, sondern er stieg immer wieder zu den Quellen seiner Kunst herab. Im Kupferstichkabinett zu Dresden befindet sich eine Anzahl solcher Naturstudien, aus dieser späteren Zeit flott mit der Feder gezeichnete und leicht angetuschte Einzelgestalten von Bauern, die der Künstler in Wirtshäusern beobachtet hat (Abb. 74 bis 77). Eine sehr sorgfältig durchgeführte Zeichnung in derselben Sammlung, eine Frau, die, mit ihrem Knaben auf der Wanderung begriffen, am Wege unter einem Baume eingeschlafen ist (Abb. 78), mag zu jener Gattung von Zeichnungen gehören, die Adriaen bereits seit den fünfziger Jahren für Liebhaber angefertigt zu haben scheint, die sich bald so zahlreich fanden, daß der Künstler auch große Kompositionen in Feder und Tusche mehr oder weniger sorgfältig ausführte und schließlich in den siebziger Jahren zu

vollendet durchgeführten Aquarellen überging. Von solchen Zeichnungen aus der mittleren Zeit des Künstlers besitzt die Albertina in

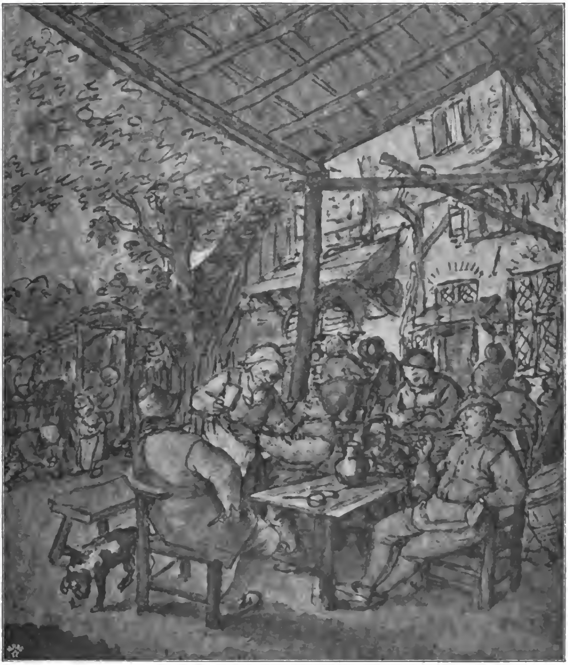


Abb. 79. Bauern in der Veranda. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cle. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Wien eine ganze Reihe, ans der wir zwei, die Bauern in der Veranda vor dem Wirtshaus (Abb 79) und die Rast vor dem Wirtshaus an der Landstraße (Abb. 80), hervorheben. Für die Zeit um 1670 besonders charakteristisch ist eine „Bauernstube“ im Berliner Museum, die bei ihrer sorgfältigen zeichnerischen Ausführung ebenfalls nicht als Vorstudie für ein Gemälde, sondern für Liebhaber und Sammler angefertigt worden ist (Abb. 81).

Daß die Aquarelle Adriaens von den Kunstsammlern als „Albumblätter“ hoch-



Abb. 80. Die Rast vor dem Wirtshaus. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien. (Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

geschätzt wurden, wird auch durch die wenig zuverlässige Biographie des Künstlers von Houbraken bezeugt, der davon wenigstens durch Kunsthändler eine sichere Kunde erhalten haben mochte. Ob Adriaen sie jedoch sämtlich im Auftrage eines Kunsthändlers oder Kunstfreundes gemalt und dafür 1300 Gulden bezahlt bekommen hat, wie Houbraken weiter erzählt, müssen wir dahingestellt sein lassen. Es scheint, daß



Abb. 81. Die Bauernstube. Nach einer Zeichnung im Königl. Museum zu Berlin.

sich der größte Teil dieser Aquarelle erhalten hat. Die meisten befinden sich im Britischen Museum in London, das im ganzen etwa achtzig Zeichnungen Adriaens besitzt. Einige dieser Aquarelle sind datiert, wie z. B. der Flötenspieler von 1673, der Geiger in der Kneipe von 1675 und eine Kegelbahn von 1677. Kegelspielende Bauern hat der Künstler in den siebziger Jahren öfters dargestellt. Ein Aquarell dieses Inhaltes von 1673 besitzt die Albertina in Wien (Abb. 82), eine unveränderte Wiederholung die Sammlung Malcolm in London, und zum drittenmal hat Adriaen denselben Gegenstand auf einem Gemälde behandelt, das sich in Apsley House in London, im Besitz des Herzogs von Wellington, befindet. Von sonstigen Albumblättern



Abb. 82. Das Kegelwerfen (1673). Nach einem Aquarell in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

in Aquarell sind noch eine Gesellschaft von Bauern in einer Stube im Städelschen Institut in Frankfurt a. M., eine Wirtsstube

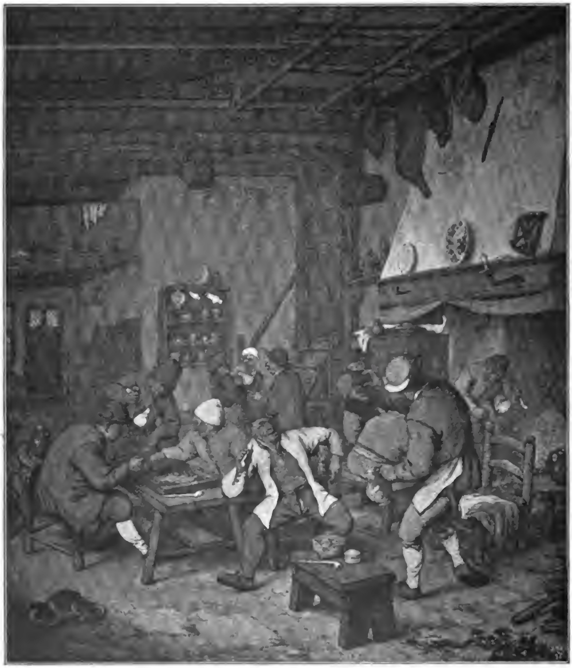


Abb. 83. Wirtshausstube. Nach einem Aquarell in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

von 1673 und eine Bauernstube von 1674, beide mit zahlreichen Figuren, im Teylermuseum zu Haarlem, eine Wirtsstube von 1673 im Louvre und eine Wirtsstube von 1678 in der Albertina zu Wien zu nennen (Abb. 83).

Wie die meisten dieser Aquarelle zeigen auch die in der ersten Hälfte der siebziger Jahre entstandenen Ölgemälde noch keineswegs eine Abnahme der künstlerischen Kraft Adriaens. Unter den Bildern dieses Zeitraumes befinden sich sogar noch einige Meisterwerke, die sich an Lebendigkeit und Wahrheit der Charakteristik und an Feinheit des

Tons, namentlich in der Wiedergabe der landschaftlichen Stimmung, noch durchaus mit den Hauptwerken aus den fünfziger und sechziger Jahren messen können, wie z. B. die Rast der Reisenden vor dem Wirtshaus von 1671 im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 84) und der Spielmann von 1673 im Museum des Haag (Abb. 85). Durch den Krug, der rechts über dem Thürbogen hängt, ist das Haus, vor dem der Geiger und sein kleiner, vermutlich die Drehorgel spielender Gefährte sich hören lassen, als Wirtshaus oder doch als eine Stätte gekennzeichnet, wo sich



Abb. 84. Die Rast der Reisenden (1671). Im Reichsmuseum zu Amsterdam.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Durstige laben können. Der fröhliche Zecher auf der Bank vor dem Hause und die beiden, durch die Musik herangelockten Männer, die hinter der an der Thür lehnenden Wirtin sichtbar werden, scheinen zu den Gästen des



Abb. 85. Der Spielmann (1673). Im Königl. Museum im Haag.

Hauses zu gehören, in dem auch, wie ein Plakat neben dem Thürbogen links bekannt macht, Viehhandel betrieben wird. Auf dem Blatte liest man unter dem Bilde eines Rindes, daß hier Kühe zu verkaufen sind. Diese Art äußerst subtilen Feinmalerei beweist, daß der Künstler noch als Sechziger im vollen Besitz seiner außergewöhnlich scharfen Sehkraft war. Auch aus dem Jahre 1676 ist noch ein Werk vorhanden, das unter den glänzendsten Schöpfungen holländischer Genremalerei einen Ehrenplatz verdient: die trinkenden und rauchenden Bauern unter der Sommerlaube in der Kasseler Galerie (Abb. 86). In diesen Bildern und mehr noch in den späteren aus den siebziger Jahren macht sich ein Streben nach starker Betonung der Lokalfarben geltend, so daß diese Bilder einem Auge, das sich an das warme zitternde Helldunkel der fünfziger und sechziger Jahre gewöhnt

hat, bunt und kalt erscheinen. Wohl mag an dieser Wandlung im Kolorit des Meisters die lähmende Wirkung des Alters einen gewissen Anteil haben. Wir glauben aber, daß auch der Wandel im malerischen Geschmack der Zeitgenossen einen starken Einfluß geübt hat. Wenn wir uns in der holländischen Malerei der siebziger Jahre umsehen, bemerken wir überall, daß gemessene Klarheit und Deutlichkeit, peinliche Sauberkeit und Korrektheit und damit auch ein steifes, förmliches Wesen statt des Helldunkels und der malerischen Unordnung der vierziger und fünfziger Jahre die Oberhand gewonnen hat. Aus einem Volke von armen und rohen Bauern, die um ein karges Dasein mit heroischem Opfermut einen Verzweiflungskampf siegreich durchgefochten



Abb. 86. Bauern unter der Sommerlaube (1676). In der Königl. Gemäldegalerie zu Kassel.

hatten, war im Laufe von zwei Jahrzehnten — so schnell gewöhnt sich der Mensch an den Wechsel des Schicksals — ein wohlhabendes, ja reiches Volk geworden, und der Reichtum verlockte ebenso schnell, wie er gewonnen war, zu Üppigkeit, die Erschlaffung im Gefolge hatte. Dieser Gang der allgemeinen Kulturentwickelung in Holland spiegelte sich auch in der Malerei wieder, und sehnte sich, wie in den achtziger Jahren unseres Jahrhunderts, nach freier Luft, nach „Hellmalerei“, und dieser Sehnsucht war Adriaen van Ostade mit seinen Aquarellen entgegengekommen. Er that es dann auch mit seinen Ölgemälden, und wenn diese im Gegensatz zu denen der fünfziger und sechziger Jahre durch eine kalte und bunte Färbung auffallen, so ist das nicht ausschließ-



Abb. 87. Männer und Frauen in einem Bauernwirtshause (1679).
In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

lich auf die Rechnung des Alters zu setzen. Adriaen van Ostade war der Mann, der mit seiner Zeit mitging. Auf das Rembrandtsche Helldunkel war schon zu Anfang der fünfziger Jahre eine Rückwirkung erfolgt. Wie man sich im Leben gern an glitzerndem Tand und an all den tausend Zieraten, die Reichtum gewähren kann, erfreute, so wollte man auch in der Malerei frohe Farben in säuberlich glattem Auftrag sehen. Der mürrische Rembrandt war nicht mehr der Mann dieser Zeit. Das Helldunkel war aus der Mode gekommen, man

Ein derartiger Wandel macht sich auch bei anderen holländischen Malern in den siebziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts bemerkbar, am deutlichsten vielleicht bei Pieter de Hooch, einem Lichtkünstler, der sich ebenfalls unter dem Einfluß Rembrandts entwickelt hatte, aber seit dem Ende der sechziger Jahre, als er noch nicht das vierzigste Lebensjahr erreicht hatte, also von Altersschwäche nicht die Rede sein konnte, seinen Rembrandt ähnlichen Stil änderte

und zu einer kühlen, bunten Tonart überging. Wenn man demnach die letzten Werke Adriaens nicht unter dem hohen Gesichtsgesellschaft von 1679 in der Dresdener Galerie (Abb. 87), noch eine volle Befriedigung empfinden. Auch Jan Steen, der



Abb. 88. Vor dem Wirtshaus an der Landstraße. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

winkel Rembrandtscher Kunst, sondern als die letzten Äußerungen einer natürlichen Entwickelung unter dem Einfluß des Wandels im Zeitgeschmack betrachtet, wird man auch vor Bildern, wie der lustigen Bauernandere große Humorist der holländischen Malerei, hat oft die kalten, bunten Farben einer warmen Gesamtstimmung vorgezogen, namentlich in seiner letzten Zeit, und daraus ist vielleicht später die Meinung entstanden,

daß er ein Schüler unseres Adriaen ge-wesen sei.

Wenn die etwas undeutliche Jahreszahl auf dem Dresdener Bilde 1679 nicht etwa 1674 zu lesen ist, ist dieses das letzte be-



Abb. 89. Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern (1644). Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

zeichnete Gemälde, das wir von Adriaens Hand besitzen. Wir können also nicht mit Sicherheit sagen, ob er bis an das Ende seines Lebens, das er auf fünfundsiebzig Jahre brachte, thätig gewesen ist. Hon-braken gibt den 27. April 1685 als den Todestag Adriaens an. Aus Urkunden wissen wir, daß er am 2. Mai dieses Jahres in der Sankt Bavo-Kirche, der vornehmsten Kirche Haarlems, und zwar unter dem Mittelschiff unter Nummer 44 begraben wurde. Die Lukasgilde erließ zu der Beisetzungsfeierlichkeit folgende Einladung an ihre Mitglieder: „Ihr werdet gebeten, am Mittwoch dem zweiten Mai punkt zwei Uhr nachmittag der Beerdigung Adriaens van Ostade in der Nieuwe Kruysstraat (neuen Kreuzstraße) beizuwohnen. Man trete als Freund ins Sterbehaus, mit dem langen Mantel angethan.“

Adriaen starb im Wohlstande. Er hinter-

ließ sein ganzes Besitztum, darunter einen beträchtlichen Vorrat von Kunstwerken, fremden und eigenen, seiner einzigen Tochter Maria Johanna, die mit dem Arzte Dirk van der Stoel verheiratet war. Einige Wochen nach seinem Tode, am 19. Juni, erschien im Hand und eine große Zahl anderer von verschiedenen Meistern, alle seine gestochenen Platten (Kupfer) sowie eine große Zahl von Stichen, Zeichnungen u. s. w., sowohl von ihm wie von anderen Meistern, was in den Anschlagzetteln besonders erwähnt ist."



Abb. 90. Ein zugefrorener Fluß mit Schlitten und Schlittschuhläufern.
In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

„Haarlemsche Courant" eine Anzeige, durch die eine Versteigerung des künstlerischen Nachlasses des Meisters angekündigt wurde: „Am 3. Juli und den folgenden Tagen sollen in Haarlem alle Kunstgegenstände, die zur Hinterlassenschaft Adriaens van Ostade gehören, verkauft werden. Sie umfassen mehr als zweihundert Bilder von seiner

Es gelang der Erbin nicht, bei dieser Versteigerung den ganzen Nachlaß los zu werden. Am 27. April 1686 erschien in der Haarlemer Zeitung eine zweite Anzeige, in der Dirk van der Stoel nochmals die fünfzig Kupferplatten nebst allen vorhandenen Abdrücken zum Kaufe ausbot.

Maria Johanna hat ihren Vater nicht

lange überlebt. Im Begräbnisbuche der Sankt Bavo-Kirche befindet sich unter dem 3. November 1688 der Eintrag, daß das Eigentum an dem Grabe Adriaens van Ostade von „Johanna Maria, seiner einzigen Tochter, an Dirk van der Stoel, den Witwer und Erben der Genannten, übergegangen sei."



Abb. 91. Der Schweinestall. Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Adriaens Kunstweise erhielt sich bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hinein durch seine Schüler in Haarlem lebendig. Der geschickteste Nachahmer seiner Kunst, der die Nachahmung sogar bisweilen bis zur Täuschung getrieben hat, war Cornelis Dusart (1660—1704). Wenn die ihm auf Grund einer allerdings zweifelhaften Inschrift zugeschriebene „Musikalische Unterhaltung in einem Bauernhause" im Herzoglichen Museum in Braunschweig wirklich von ihm herrührt, hat er sogar Gemälde



Abb. 92. Der Leiermann und der kleine Fiedler. Zeichnung im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

seines Meisters direkt kopiert; denn das Original des Braunschweiger Bildes befin-



Abb. 93. Der Reisewagen vor dem Wirtshaus. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

det sich im Buckinghampalast zu London (s. unsere Abb. 48 auf Seite 49). Er muß sich des besonderen Vertrauens seines Meisters erfreut haben, da dieser ihm eine große Anzahl seiner Zeichnungen und angefangenen Bilder hinterließ, die Cornelis Dusart vollendete. Man erfährt diese interessante Thatsache aus der Versteigerung seines Nachlasses, die 1708 stattfand. Obwohl Dusart sich im allgemeinen eng an

die Art seines Meisters anschloß, hat er bisweilen auch eigene Töne angeschlagen. Das



Abb. 94. Halt vor der Dorfschenke. Im Königl. Museum zu Berlin.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

holländische Bürgertum verfeinerte sich mehr und mehr in dem Grade, als Wohlstand und Wohlleben zunahmen, und diese Fortschritte der Kultur spiegeln sich auch in Dusarts selbständigen Bildern wieder. Das tritt uns besonders auffallend auf einem Bilde des Künstlers im Amsterdamer Reichsmuseum entgegen, einer jungen Frau, die eben ihr Kind gestillt hat und jetzt durch das offene Fenster mit einem auf der Straße

ſtehenden Knaben plaudert. Man vergleiche nur die von Glück und Seligkeit ſtrahlende Mutter mit den blöde vor ſich hingrinſenden Bauernfrauen Adriaens. Die höhere ſeeliſche frühzeitig an der Peſt ſtarb, ſcheint dagegen die größere Tiefe und Wärme der Empfindung, die Neigung zum Gemütvollen mehr in ſeiner eigenen Natur gelegen zu haben.



Abb. 95. Raſt vor dem Wirtshaus. Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

Entwickelungsſtufe, die Wiedergabe einer feineren und tieferen Empfindung iſt aber nicht ſo ſehr das Verdienſt des Künſtlers als vielmehr das Ergebnis einer Wandlung in den allgemeinen ſocialen Verhältniſſen.

Bei einem zweiten Schüler Adriaens, Cornelis Bega (1620—1664), der ſchon

Beſſer als große figurenreiche Darſtellungen lebhafter Vorgänge gelangen ihm daher auch die Schilderungen ſtillen häuslichen Glücks mit wenigen Figuren bei intimer Beleuchtung.

Von geringerer Bedeutung als dieſe beiden Schüler Adriaens ſind Richard Brakenburgh (1650—1702), der in ſeinen

Bildern übrigens auch den Einfluß Jan Steens erkennen läßt, Johannes Oudenrogge und Cornelis Beelt, die sich vornehmlich durch die Darstellungen von Weberwerkstätten bekannt gemacht haben. Sie alle zusammen übertrifft an Begabung aber der Meister, der, wie wir wohl annehmen dürfen, auch der Lieblingsschüler Adriaens gewesen ist — sein um zehn Jahre jüngerer Bruder Isack. uns bezeugen, daß Isack es trotz seines kurzen Lebens zu einer künstlerischen Bedeutung gebracht hat, die es gerechtfertigt erscheinen läßt, daß man die schönsten seiner Werke neben die seines großen Bruders stellen darf, ohne daß sie von ihrer eigentlichen Schönheit und Kraft etwas verlieren.

Isack van Ostade wurde als das achte und letzte Kind seiner Eltern am 2. Juni 1621 getauft, und wo er sein Leben begon-



Abb. 96. Halt vor der Dorfschenke. Im Reichsmuseum zu Amsterdam.

nen hatte, beschloß er es auch nach kurzem Erdenlauf. Bereits am 16. Oktober 1649 wurde er begraben. Trotz seiner achtundzwanzig Jahre hat er etwa hundertundzwanzig Gemälde und zahlreiche Zeichnungen hinterlassen, die alle in dem kurzen Zeitraum von zehn Jahren entstanden sein müssen, wenn man nicht eine ganz ungewöhnliche Frühreife annehmen will. Das Reichsmuseum zu Amsterdam besitzt allerdings ein Bild Isacks, das mit der Jahreszahl 1633 bezeichnet ist. Das Bild, das eines der beliebtesten Motive des Künstlers, die Rast eines Karrenführers vor dem Wirts-

Neben seinem Bruder Adriaen spielt Isack van Ostade nur eine bescheidene Rolle, freilich nur in der Gunst des großen Publikums. Von den Kennern wurden frühzeitig die koloristischen Reize jener Bilder, in denen er sich, unabhängig von seinem Bruder, eine Specialität geschaffen, erkannt, und so ist es gekommen, daß gerade seine Hauptwerke in Privatbesitz, namentlich in englischen, gelangt und dadurch dem Genuß der Kunstfreude entzogen worden sind. Immerhin sind in öffentlichen Sammlungen noch genug übrig geblieben, die uns seine Eigenart erkennen und würdigen lassen und

hause darstellt (Abb. 88), trägt aber so deutlich das Gepräge einer bereits ausgereiften Kunst, daß es erst um die Mitte der vierziger Jahre entstanden sein kann, die Inschrift also gefälscht sein muß.



Abb. 97. Wirtshaus an der Landstraße (1647). In der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Es ist darum nicht weiter auffallend, daß alle echt datierten Bilder Isacks nur Daten aus den vierziger Jahren tragen. Erst nachdem er zwanzig Jahre alt geworden, fühlte er sich so weit gewachsen, so sehr zur Selbständigkeit herangereift, daß er seine Bilder mit Jahreszahlen bezeichnete. Vorher hatte er sich wohl zumeist in den Geleisen seines Bruders bewegt und Bauern-

stuben mit lustigen Zechkumpanen, einzelne Halbfiguren und Studienköpfe in effektvoller Beleuchtung gemalt. Diese ersten Versuche mochten immerhin bedeutend genug sein, um die Gewinnsucht der Kunsthändler zu reizen, die sich bald an den jungen Künstler heranmachten und seine Unerfahrenheit und seine Jugend auszubeuten suchten. Über das Verfahren eines dieser „Kehlabschneider“, wie Adriaen van Ostade in gerechtem Unwillen diese Art von Beutemachern nannte, ist uns in den Akten der Haarlemer Lukasgilde ein interessantes, schon oben erwähntes Schriftstück erhalten. Es ist ein am 31. Januar 1643 aufgenommenes Protokoll einer Verhandlung über einen Streitfall zwischen dem Kunsthändler Leendert Hendricx aus Rotterdam und Isack van Ostade vor dem



Abb. 98. Winterlandschaft (1645). Im Museum zu Antwerpen.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 99. Belustigung auf dem Eise. Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 100. Winterlandschaft. In der Ermitage zu St. Petersburg.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Dekan und den Kommissaren der Lukasgilde, die als Schiedsrichter angerufen worden waren. Bei der Verhandlung wurde, wie in dem Protokoll ausdrücklich erwähnt wird, Isack von seinem Bruder Adriaen, der als der ältere redegewandter und energischer war als er, unterstützt, und er führte auch die Sache seines Bruders so erfolgreich durch, daß die Entscheidung, die im ganzen den Eindruck der Billigkeit macht, wesentlich zu Gunsten Isacks ausfiel. Der Rotterdamer Kunsthändler hatte im Jahre 1641 bei Isack, der sich also schon damals, erst zwanzig Jahre alt, eines gewissen Ansehens erfreut haben muß, sechs Bilder bestellt, außerdem noch sieben runde, von denen fünf die fünf Sinne darstellen sollten, während für die beiden anderen die Wahl des Gegenstandes dem Künstler überlassen worden war. Für diese dreizehn Bilder war allerdings nur die klägliche Summe von 27 Gulden (also nach unserem jetzigen Gelde etwa 50 Mark, nach jetzigem Geldeswert etwa 250 Mark) ausbedungen worden. Wie Isack nun vor dem Schiedsgericht erklärte, hätte er von den sechs (vermutlich viereckigen) Bildern zwei und von den runden ebenfalls zwei gemalt, und Hendricx wäre auch gekommen, um sie zu besichtigen. Da er sie aber nicht abgeholt, hätte Isack die anderen nicht erst angefangen und geglaubt, damit aller weiteren Verpflichtungen gegen Hendricx enthoben zu sein. Übrigens wären seine Werke in den seitdem verflossenen zwei Jahren im Preise gestiegen. Dieses letztere Argument fand bei dem Urteil der Schiedsrichter wohlwollende Berücksichtigung. Sie erkannten dahin, daß Isack von den sechs viereckigen Gemälden vier und von den sieben runden fünf und zwar die ausdrücklich bestellten fünf Sinne zu liefern hätte und dafür 50 Gulden erhalten sollte. Er brauchte statt dreizehn Bilder also nur neun zu liefern und erhielt dafür das Doppelte der früher ausbedungenen Summe. Um aber auch den Kunsthändler in seinem Rechte zu sichern, gaben ihm die Schiedsrichter auf, die genannte Summe nicht an den Künstler, sondern an die Vorsteher der Lukasgilde noch vor dem nächsten Osterfeste zu zahlen, bis zu welchem Termin auch die Gemälde vollendet sein müßten.

Wir wissen nicht, wie der Handel schließlich ausgegangen ist. Aber aus dem Protokoll geht doch so viel hervor, daß es den Schiedsrichtern bekannt gewesen sein muß, daß Isack van Ostade sich in der That bereits ein solches Ansehen erworben hatte, daß er auf höhere Preise gerechten Anspruch erheben durfte. Genau können wir den künstlerischen Standpunkt, den er im Jahre 1643 erreicht hatte, nicht feststellen; denn das erste Datum, das auf unzweifelhaft echten Bildern von seiner Hand vorkommt, ist die Jahreszahl 1644. Wir finden sie auf zwei Winterlandschaften, mit zugefrorenen Flüssen, die von Schlittschuhläufern und Schlittenfahrern belebt sind, in der Münchener Pinakothek und im Louvre (Abb. 89). Da die letztere in den Maßen wie in der malerischen Behandlung vollkommen mit einer Winterlandschaft in der Londoner Nationalgalerie übereinstimmt, auf der ebenfalls das lustige Treiben von Schlittschuhläufern auf einem zugefrorenen Flusse und der sonstige Verkehr auf dem jetzt auch als Fahrstraße dienenden Eise geschildert ist, so werden wir auch dieses Bild in das Jahr 1644 versetzen dürfen (Abb. 90). Alle drei offenbaren ein bereits völlig reifes Können, eine souveräne Beherrschung aller malerischen Wirkungen, die dem grauen, schneeschweren Himmel, der trüben Luft, dem dämmerigen Lichte abzugewinnen sind, eine große Sicherheit in der Ausnutzung der Gegensätze und doch wieder eine hohe Virtuosität in der Verschmelzung der Tonmassen, in der Andeutung der zarten Übergänge von der kühlen Helligkeit der Hintergründe zu den dunklen Partien des Vordergrundes und eine große Lebendigkeit in der Behandlung der Staffage, die so bemessen ist, daß sie nicht untergeordnet, als etwas Nebensächliches wirkt, aber doch die Landschaft als die Hauptsache erscheint.

Diese Winterlandschaften, deren Isack eine beträchtliche Zahl gemalt und gezeichnet hat, machen die eine seiner Specialitäten aus, durch die er sich von seinem Bruder unterscheidet, dessen Art er sonst vielfach nachgeahmt hat. Wie wir schon oben gesagt haben, hat er Wirtshausscenen, Bauernstuben mit Figuren, Viehställe und Halbfiguren von lustigen Bauern gemalt. Aber die Anzahl dieser Bilder ist nicht sehr beträchtlich, wenn man sich nur an die echt bezeichneten hält und die unbezeichneten oder zweifelhaft bezeichneten, die ebenso gut seinem Bruder angehören können, ausscheidet. Einige von den letzteren sind auch



Abb. 101. Winterlandschaft. Im Louvre zu Paris.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

schon durch die neuere Kritik dem Adriaen zurückgegeben worden. So wird z. B. der angeheiterte Bauer mit dem Bierkrug in der Hand im Reichsmuseum zu Amsterdam, dessen Gesicht durch das Licht einer auf dem Bilde unsichtbaren Kerze beleuchtet wird, eine meisterliche Naturstudie von starker malerischer Kraft. Im Berliner Museum befand



Abb. 102. Belustigung auf dem Eise. In der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.)

dam, der früher als ein Werk Isacks galt, jetzt unter den Bildern Adriaens aufgeführt. Daß aber Isack wirklich solche Halbfiguren gemalt hat, wird u. a. durch den echt bezeichneten lachenden Bauern im Schlapphut im Berliner Museum bezeugt, sich früher auch eine Bauernstube mit Figuren, ebenfalls ein echtes Bild Isacks, das 1884 an das Suermondtmuseum in Aachen abgegeben wurde. Als echte Bilder Isacks in der Art seines Bruders sind noch zwei Stallinterieurs im Museum zu Lille und in

der Galerie des Konsuls Weber in Hamburg zu erwähnen. Das erstere, von 1645 datiert, stellt das Innere eines Stalles mit einem geschlachteten Schweine dar, das zweite das Innere eines Kuhstalles, das vornehmlich durch die Beleuchtung, durch das warme, durchsichtige Helldunkel fesselt, das die Figuren einer Kuh mit ihrem Kalbe, einer Bäuerin mit ihrer Garnwinde, den Bauern und noch zwei andere Personen und die im Stalle nach Futter suchenden Hühner umspielt.

in Art und Wirkung der Beleuchtung eine schlagende Übereinstimmung zeigen.

Mit dem „Leiermann vor dem Bauernhause“ stimmt übrigens auch eine im Dresdener Kupferstichkabinett befindliche Zeichnung sowohl in der Beleuchtung und in der gesamten Anordnung wie in der Wiederholung einzelner Motive so auffallend überein, daß wir in diesem Blatte wohl eine neue Bearbeitung des Berliner Bildes von der Hand Isacks zu erkennen haben, für den besonders die von Adriaen abweichende Be-



Abb. 103. Halt vor dem Wirtshaus. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

handlung des Baumschlages, die Detaillierung des Blätterwerkes charakteristisch ist (Abb. 92).

Von den vier Bildern, die dem Isack in der Sammlung Lacaze im Louvre zugeschrieben werden, ist nur eins durch die Inschrift als sein Werk bezeugt, das oben erwähnte Wintervergnügen von 1644 (Abb. 89). Die anderen drei, zwei Bauernstuben mit Figuren und ein Bauernhof mit Schweinen vor ihrem Stall, können aber ebenso gut Werke Adriaens sein, die beiden erstgenannten wahrscheinlich. Wenn Isack das sonnige, durch überaus wirksame Beleuchtung ausgezeichnete Schweinebild (Abb. 91) wirklich gemalt haben sollte, hat er sich eng an Adriaens Leierkastenmann im Berliner Museum (Abb. 14) gehalten, da beide Bilder

Aber nicht diese Bilder haben Isacks Ruhm begründet, auch nicht seine Winterlandschaften, sondern seine Darstellungen des lebhaften Treibens auf den holländischen Landstraßen und zwar an jenen Stellen, wo Wirtshäuser die zu Fuß, zu Wagen und zu Pferde reisenden Kaufleute, Händler, Bauern, Musikanten, Quacksalber und Landstreicher jeglicher Art zur notwendigen oder freiwilligen Rast einluden. Je nachdem ein einzelner Karren mit seinem müden Gaul Halt machte oder sich eine größere

Reisegesellschaft zusammenfand, gestaltete sich das Bild bald stiller, bald lustiger. Eilfertig liefen Wirt und Wirtin zur Bedienung der Gäste herbei, aus dem benachbarten Dorfe fanden sich Kinder und Erwachsene ein, um die Reisenden anzustaunen oder von ihnen Neuigkeiten zu erfahren, und selten fehlte es an einem Fiedler oder Leiermann, der die allgemeine Fröhlichkeit steigerte. Aber wie sorgfältig Isack van Ostade auch die Figuren behandelte, wie sehr er sie auch bisweilen in den Vordergrund schob und darum in größerem Maßstabe darstellte — seine Liebe galt doch der Landschaft. Er hatte sich offenbar noch weiter vor den Thoren Haarlems umgesehen als sein Bruder, und auf seinen Wanderungen ist er sicher nicht allein gewesen. Es ist nicht ein bloßes Spiel der Phantasie, wenn wir glauben, daß er sich dabei mit einem nur um zwei Jahre älteren Haarlemer Kunstgenossen befreundet haben wird, mit Philips Wouwerman, der die Motive zu seinen Bildern ebenfalls nur auf den Landstraßen suchte und der ebenfalls erst zu Anfang der vierziger Jahre seine Eigenart zu entwickeln begann. Es ist sicher kein zufälliges Zusammentreffen, daß der Schimmel auf den Bildern beider Künstler eine hervorragende Rolle spielt, daß er gewissermaßen den Angelpunkt ihres koloristischen Systems bildet, den im kühlen Silbertone aufleuchtenden, hellsten Ton angibt, von dem sich dann die Skala der wärmeren, goldigen oder bräunlichen Töne nach den Seiten und dem Hintergrunde abstuft. Aus diesem Gegensatz zwischen der warmen Grundstimmung und der kühlen Dominante weiß Isack überaus seine koloristische Reize zu entwickeln, die seinen Landstraßenbildern im Vergleich mit denen seines Bruders ein eigenartiges Gepräge geben. Er und Wouwerman mögen auf ihren Wanderungen gleichzeitig die großen koloristischen Vorteile, die sich aus diesem Gegensatze ergaben, erkannt haben. Während aber bei Wouwerman, der freilich Isack um zwanzig Jahre überlebt hat, der Schimmel schließlich seine koloristische Bedeutung verlor und zu einem Gewohnheitstier wurde, das so viel galt wie das Monogramm des Meisters, hat das weiße Pferd auf allen Bildern Isacks den Ehrenplatz oder doch eine so hervorragende Stellung, daß es den Blick des Beschauers zuerst auf sich lenkt.

Daß Isack, um neben seinem berühmten Bruder etwas Eigenes bieten zu können, auf die Landschaftsmalerei verfiel, lag in der Luft Haarlems, das Woermann treffend den „eigentlichen Sitz und Mittelpunkt der nationalen, realistischen und doch durchgeistigten holländischen Landschaftsmalerei“ genannt hat. Man kann aber nicht sagen, daß sich Isack als Landschaftsmaler an einen der älteren Meister, von denen besonders Esaias van de Velde, Pieter Molyn und Salomon van Ruisdael in Betracht kommen könnten, angeschlossen habe. Er erscheint vielmehr, soweit sich ermessen läßt, als ein durchaus selbständiger, unbefangener Schilderer der Natur, der auch von Wouwerman nichts anderes als die Freude an dem bunten Treiben auf den Landstraßen und das Requisit des Schimmels angenommen hat, wenn dieser nicht etwa gar seine eigene Erfindung gewesen ist.

Im Gegensatz zu Wouwerman, der das Abenteuerliche, Romantische und Phantastische liebte, der gern Reiterkämpfe und räuberische Überfälle auf der Landstraße darstellte und auch mit Reiter- und Wagenzügen vornehmer Herrschaften paradierte, war Isack van Ostade eine durchaus friedliche und schlicht realistisch gestimmte Natur. Von verwegenem fahrenden Volk, mit dem der ehrsame Wandersmann auf einsamer Landstraße nur ungern zusammentrifft, finden wir auf seinen Bildern nichts. Was zu Wagen, oft auf den ursprünglichsten Fuhrwerken, vor den Wirtshäusern ankommt, gehört meist dem Bauernstande, seltener dem wohlhabenden Bürgerstande an, wie z. B. auf dem schönen Bilde im Buckinghampalast zu London, wo ein städtisch gekleidetes Paar neben einem nach damaligen Anschauungen sehr stattlichen Reisewagen steht, dessen Gespann die Fütterung erwartet (Abb. 93), oder auf dem Bilde im Berliner Museum, wo in dem Wagen, der eben vorgefahren ist, ein Paar in städtischer Tracht sitzt und auch wohl die beiden Reiter im Vordergrunde den vornehmen Ständen angehören (Abb. 94). Wenn man eine ganze Reihe solcher Bilder, die in den Galerien gewöhnlich als „Halt vor dem Wirtshaus oder der Dorfschenke“ bezeichnet werden, hintereinander betrachtet, kann man, weit



Abb. 104. Wintervergnügen. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

entfernt zu ermüden, nicht genug die Erfindungskraft bewundern, mit der der junge Künstler das Grundmotiv abzuwandeln und ihm immer neue malerische Reize abzugewinnen verstand. Wie die Gesellschaft vor dem Wirtshaus immer eine andere, aber stets fesselnde ist, so sehen wir auch niemals dieselbe Herberge wiederkehren. Isack van Ostade muß alle Wirtshäuser im weitesten Umkreise Haarlems gründlich kennen gelernt haben, um alle diese malerischen Künstler in der Wiedergabe des halbverschleierten, duftigen Lichtes, das über der weiten Ebene schwebt und zittert, seine höchsten koloristischen Fähigkeiten entfaltet, wie z. B. auf zwei Bildern im Reichsmuseum zu Amsterdam (Abb. 88 und Abb. 96) und einem von 1647 datierten Bilde in St. Petersburg (Abb. 97).

Eine gleiche Kraft der Erfindung bewundern wir auf seinen zahlreichen Winterlandschaften, von denen die Abb. 98—102

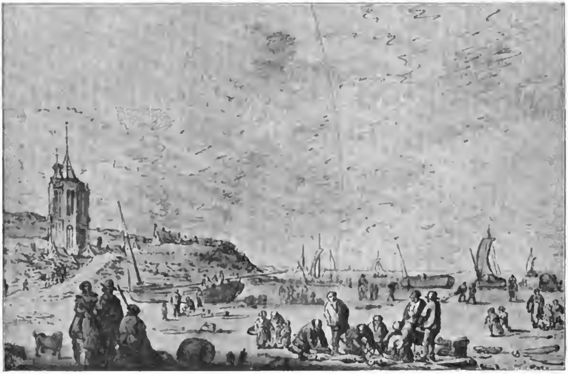


Abb. 105. Strandscene. Nach einer Zeichnung in der Albertina zu Wien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Baulichkeiten zusammenzubringen. Die stattlichen, von hohen Bäumen beschatteten Häuser sind malerisch nicht minder interessant als die halbverfallenen Baracken mit ihren von Weinranken bedachten und umsponnenen Lauben. Auch die Landschaft zeigt immer eine andere, scharf ausgeprägte Physiognomie. Bald wird der Blick in die Ferne durch das mehr oder weniger nahe gelegene Dorf mit seinem spitzen Kirchturme gehemmt, wie z. B. auf dem oben erwähnten Berliner Bilde und einem Bilde im Louvre (Abb. 95), bald darf der Blick des Beschauers ungehemmt in die Weite schweifen, über Flüsse, Wiesen und Äcker, wobei dann der eine Reihe der schönsten wiedergeben. Immer bildet ihren belebenden Mittelpunkt das nationale Wintervergnügen Alt-Hollands, dem jung und alt in den Städten und auf dem Lande mit Leidenschaft ergeben war: Schlittenfahrt und Schlittschuhlaufen auf den zugefrorenen Flüssen und Kanälen, und selten versäumt es der Künstler, unter das lustige Getümmel einen Schimmel zu mischen, der einen schwerfälligen Schlitten oder auf dem hohen Ufer einen Wagen oder zweirädrigen Karren zieht.

Auf seinen Zeichnungen, von denen sich ebenfalls eine beträchtliche Zahl erhalten hat, behandelte Isack van Ostade meist die-

selben Gegenstände, die seine Gemälde beliebt gemacht hatten: die Rast von Reisenden und Fuhrwerken vor den Wirtshäusern auf der Landstraße und die Wintervergnügungen des holländischen Landvolkes auf dem Eise (Abb. 103 u. 104). Gelegentlich schildert er auch das lebhafte Treiben am Strande nach der Heimkehr der Fischer, die ihren Fang für Kauflustige ausbreiten (Abb. 105). Da diese Zeichnungen meist sehr sorgfältig durchgeführt sind, ist anzunehmen, daß Isack sie nicht bloß Studien halber, sondern des Erwerbs wegen gemacht hat. Was mag der fleißige Künstler, dem erst ein Schieds-



Abb. 106. Die Garnwinderin. Im Königl. Museum zu Brüssel.

gericht zu einem Stücklohn von $5^1/_2$ Gulden für seine Ölgemälde verhelfen mußte, für solche Blätter bekommen haben? Für wenige



Abb. 107. Der Fiedler. Im Buckinghampalast zu London.
(Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.)

Stüber zauberte er wahre Wunder einer feinen zeichnerischen Kunst auf das Papier.

Neben den Bildern von der Landstraße, die sich bisweilen zu umfangreichen Bauernbelustigungen und Kirmeßscenen erweitern, und den Winterlandschaften tritt aus dem Lebenswerke Isacks noch eine dritte Gruppe von Darstellungen hervor, in denen er sich wieder mehr seinem Bruder nähert: die idyllischen Scenen vor den Thüren der Bauernhäuser, auf denen das figürliche Element bisweilen so sehr das Übergewicht hat, daß man daraus schließen möchte, daß Isack

keineswegs gesonnen war, bei seinen frühen Erfolgen als Landschaftsmaler stehen zu bleiben. Wenn man die Figuren auf zwei Hauptbildern dieser Gruppe, die Garnwinderin vor dem Stall im Museum zu Brüssel (Abb. 106) und den Fiedler vor dem Bauernhause im Buckinghampalast zu London (Abb. 107), näher betrachtet, wird man erkennen, wie sehr Isack bemüht war, sich sowohl in den Typen der Figuren wie in der malerischen Gesamthaltung von seinem Bruder unabhängig zu machen.

Aber von der Vorsehung war es anders beschlossen. Als er sich eben erst seiner Kraft voll bewußt geworden war, stand er auch schon am Ende seiner Laufbahn. Wir wissen nicht, was seinen Lebensfaden verkürzt hat: eine schleichende Krankheit oder Not und Sorge oder eine übermäßige Anspannung der in Jugendmut überschäumenden Kräfte. Die letzte Kunde, die uns von Isack geworden ist, sagt, daß er am 16. Oktober 1649 in Haarlem begraben worden ist. Dieses kurze Leben hat ausgereicht, die holländische Kunst durch eine kräftige Individualität zu bereichern, die von ihrem eigenartigen Glanze nichts verliert, auch wenn man sie unmittelbar nach und neben dem größten Schilderer holländischen Volkslebens betrachtet, den wir in Adriaen van Ostade, einem der Großmeister niederländischer Kunst, verehren.

# Litteratur.

Die urkundlichen Forschungen, auf denen erst die Lebensbeschreibung Adriaens aufgebaut werden konnte und durch die die Angaben Houbrakens zugleich widerlegt worden sind, hat A. van der Willigen in dem 1870 im Haag erschienenen Buch „Les artistes de Haarlem" veröffentlicht, einer zweiten, vermehrten Auflage einer vier Jahr zuvor in holländischer Sprache herausgegebenen Schrift, die wenig Beachtung fand. Die Biographie Adriaens von Th. Gaedertz (Lübeck 1869), in der die Ermittelungen van der Willigens nicht benutzt worden sind, ist auch sonst nach dem Stande der heutigen Forschung veraltet. — Für die Kenntnis von Adriaens künstlerischem Entwickelungsgang, namentlich in seiner Frühzeit, sind die Forschungen Wilhelm Bodes grundlegend: Frans Hals und seine Schule, Leipzig 1871 (wieder abgedruckt in den „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei", Braunschweig 1883; der auf Adriaen van Ostade bezügliche Abschnitt S. 205—208) und „Adriaen van Ostade als Zeichner und Maler", in den „Graphischen Künsten", Wien 1879 S. 37—48. Auch in dem von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien herausgegebenen Galeriewerken, in der „Zeitschrift für bildende Kunst" und a. a. O. hat sich Bode mehrfach über den Künstler geäußert. — Ein treffliches Charakterbild Adriaens hat C. Lemcke in Dohmes „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" II. Nr. XXVIII. entworfen. — Die in der Sammlung „Les artistes célèbres" 1893 in Paris erschienene Biographie Les frères van Ostade von Marguerite van de Wiele ist ohne Kenntnis der neueren deutschen Kunstlitteratur, insbesondere der Forschungen Bodes, geschrieben. — Eine Sammlung von Reproduktionen sämtlicher Radierungen Adriaens hat Jaro Springer (Das radierte Werk von Adriaen van Ostade, Berlin 1899) mit biographischer Einleitung herausgegeben.